CAHIERS DU CINÉMA



125 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● NOVEMBRE 1961 ★ 125

NOTRE COUVERTURE



Yveline Céry, Stefania Sabatini et Jean-Claude Aimini dans **ADIEU PHILIPPINE.** Quittons notre laconisme habituel pour dire que, présenté en séance privée, le premier long métrage de Jacques Rozier a été, pour nous et nos confrères de la Presse, la plus belle surprise de cet automne. Ce film vient à point pour prouver à tous, de magistrale façon, que le jeune cinéma français est loin d'avoir dit son dernier mot : certains même le considèrent comme l'œuvre la plus représentative de la N.V., jusqu'à ce jour, et sa réussite la plus convaincante.

Ne manquez pas de prendre
page 49
LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

NOVEMBRE 1961 — TOME XXI — Nº 125

SOMMAIRE

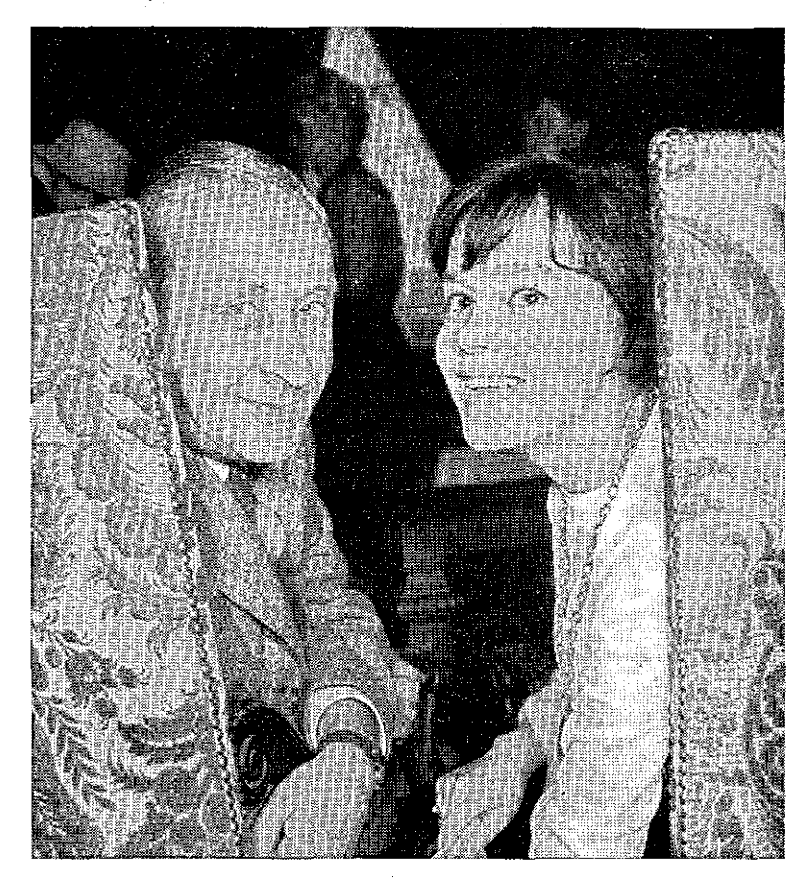
●

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38



Serge Youtkévitch et l'actrice soviétique Nina Drobycheva.

ENTRETIEN AVEC SERGE YOUTKÉVITCH

par Louis Marcorelles et Eric Rohmer

Accompagnant la délégation soviétique, Serge Youtkévitch a bien voulu nous accorder deux heures d'entretien sur son œuvre, sur ses contemporains et sur le jeune cinéma russe. La parfaite aisance avec laquelle notre interlocuteur s'exprime en notre langue nous a permis de reproduire l'intégralité de ses propos. Contrairement à l'usage des Cahiers, *nous n'avons pas, cette fois-ci, condensé ni dépersonnalisé nos propres questions, l'interview du début s'étant, peu à peu, transformée en un véritable débat dont il n'importait pas moins de préserver le ton que la substance.*

La Fabrique de l'Acteur Excentrique.

L.M. — *Vous avez été, à l'époque du muet, en association avec Kozintzev, Trauberg et Guerassimov, un des animateurs du groupe d'avant-garde F.E.K.S. (la fabrique de l'acteur excentrique). En quoi consistait exactement ce mouvement, quelles leçons en avez-vous retenues pour votre activité cinématographique ultérieure ?*

S.Y. — Ç'a été une histoire très intéressante pour nous tous, car nous avons créé un mouvement, si l'on peut dire, d'excentrisme dans le cinéma. En ce temps-là, Kozintzev, Trauberg et moi, nous travaillions comme assistants metteurs en scène et peintres décorateurs, sauf Trauberg, qui était écrivain déjà et faisait de petits scénarios. C'était, au commencement, un mouvement théâtral.

Nous voulions créer un mouvement de « l'acteur excentrique », une nouvelle école d'acteurs dans la tradition du cirque, du music hall et du cinéma. Il faut comprendre l'atmosphère de ce temps-là, juste après la guerre civile : c'était quelque chose de tout à fait nouveau. Je travaillais aussi dans le théâtre d'un metteur en scène qui s'appelait Foregger. C'était un genre de music hall, et les chansons qui vinrent de France, comme « *Mon homme* » de Mistinguett, furent un grand événement. D'autant que l'atmosphère était très dure chez nous, à l'époque, évidemment.

Et voilà, nous avons commencé. Puis Guerassimov est venu. Comme acteur, d'abord. Il a beaucoup joué dans les films de Kozintzev et Trauberg.

Donc, nous avons créé une théorie. Nous disions d'abord que les acteurs devaient apprendre à jouer dans les genres les plus différents. A commencer par le genre comique excentrique, ce qu'on appelle, je crois, le « *slapstick* ».

Ce que j'entends par excentrisme ?... Eh bien ! il y a des clowns excentriques... Et Chaplin, par exemple, est un excentrique... Ça comprend tout ce qui est comique pur, les bouffonneries et toutes les excentricités,

Donc, nous avons travaillé avec nos jeunes acteurs, surtout dans la ligne des clowns, car nous pensions que c'est une grande école nécessaire pour tous les acteurs, et aussi dans la ligne du pur mélodrame et de la tragédie.

Et voilà. Nous avons établi à partir de cela qu'il fallait d'abord commencer par travailler l'étude des genres purs, car on ne peut pas jouer la comédie comme la tragédie. Nous avons d'abord créé quelques spectacles, puis nous avons abordé le cinéma. Le premier film de Kozintzev et Trauberg a été une espèce de slapstick, *Les Aventures d'Octibrina*, film qui devait faire à peu près trois bobines et qui se trouvait un peu dans la ligne de Mack Sennett. Moi-même, en 1924, j'ai tourné un film comique qui s'appelle... Oh ! c'est un mot typiquement russe, je ne sais pas comment le dire... C'est l'histoire comique d'une bande de petits gangsters, dirigés par un petit voyou qui finit par les transformer en fanatiques de radio. C'était chez nous l'époque des premières radios.

C'était un film à gags, et c'était aussi une parodie des films que nous adorions à l'époque, toute la série des Pearl White, les sérials... Ah ! le sérial... Ce fut une école pour Kozintzev, Trauberg et moi, ils nous ont beaucoup inspirés, de même que *Fantomas* et *Les Vampires* de Feuillade.

Je pense que nous avons tous gardé quelque chose de cette école que nous avions formée. C'est que nous étions jeunes en ce temps-là. Nous avions dans les dix-sept ans...

Bien entendu, nous nous sommes orientés vers d'autres possibilités et nos théories ont changé, mais il reste toujours, dans le travail de Kozintzev et Trauberg, dans mes propres films et mes spectacles, un amour pour tout ce qui est excentricité, pour le cirque, le music hall, pour ce que nous appelons chez nous les arts du deuxième genre.

A l'époque, le cirque, le music hall, le cinéma, ça allait ensemble, et on nous disait : « Mais que se passe-t-il avec vous, jeunes gens ? Vous devenez cinéastes ?... » et ça voulait dire : « Vous tombez dans quelque chose qui ne se situe pas dans les hauteurs de l'art !... »

Je pense que Kozintzev et Trauberg ont réussi leur trilogie, parce qu'il y a dans le personnage de Maxime un côté non seulement lyrique, mais, par certains côtés, comique. Pour moi j'ai toujours aimé cela, et c'est pourquoi je fais des mises en scène de Maïakowski,



Chaplin et Eisenstein vus par Serge Youtkévitch (1926).

et pourquoi j'ai tourné *Le Brave Soldat Schweik*, parce que ce goût de la bouffonnerie, du slapstick, ça vous reste toujours. Pour Guerassimov, non. Quand il est devenu metteur en scène, il a pris une tout autre direction, celle d'un cinéma réaliste, intimiste,.. Mais je garde un très bon souvenir de cette période de travail, car nous avons appris beaucoup et avons fait beaucoup d'expériences. C'était le théâtre d'avant-garde, le cinéma d'avant-garde et nous étions jeunes...

Meyerhold était un génie.

E.R. — Un mot en passant : quelle est l'importance de Meyerhold ?

S.Y. — Meyerhold ? Oh ! il a une très grande importance. C'est curieux à dire, mais il y a juste quarante ans, au mois de septembre, Eisenstein et moi, nous sommes allés chez Meyerhold, qui avait créé l'école des jeunes metteurs en scène. Nous avons travaillé deux ans dans cette école et il nous a beaucoup influencés, car c'est, à mon avis, un des plus grands metteurs en scène du monde. Il nous a beaucoup appris et il a influencé toute notre génération.

Nous avons fait, avec Eisenstein, une expérience très intéressante. C'est en 1941, juste avant la guerre, que nous avons reçu pour la première fois le prix Staline, lui, pour *Alexandre Newski*, moi, pour *Jacob Sverdlov*. Nous nous sommes amusés à calculer



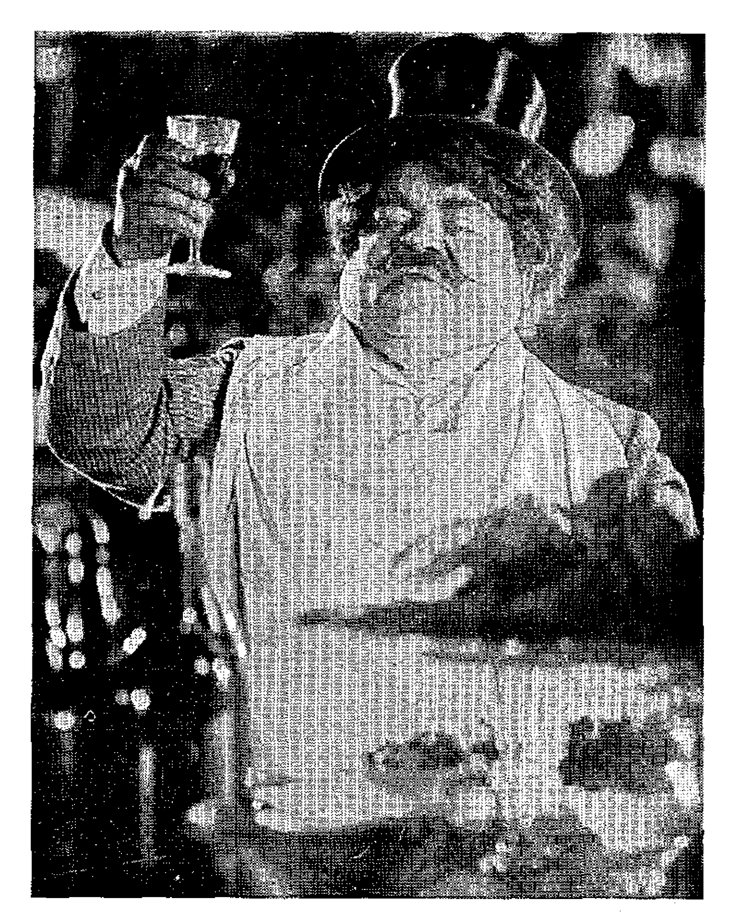
L'œuvre la plus célèbre de la F.E.K.S...

combien d'élèves de Meyerhold étaient parmi les premiers lauréats du prix Staline et nous avons établi qu'il y en avait 80 %.

Nous sommes, comme vous dites, des réalistes socialistes — ce terme que vous n'aimez pas — mais une chose est certaine : c'est que nous avons eu un maître qui a créé toute une génération de cinéastes, et pas seulement de cinéastes, mais d'acteurs et de metteurs en scène de théâtre soviétiques. Je dois beaucoup à Meyerhold et je pense que c'est un génie.

E.R. — Peut-on dire qu'il avait un « système » ?

S.Y. — Oui, il avait un système qui, pour le fond, se rapprochait beaucoup de celui de Stanislavski mais qui, dans la forme, était tout à fait à l'opposé. Il avait inventé ce qu'il appelait le système biomécanique. C'était une théorie du mouvement des acteurs qui était absolument le contraire du système de Tairov, du théâtre de Kamerny. C'était un théâtre d'esthétisme que nous n'aimions pas du tout, car tout, gestes ou mises en scène, y était purement décoratif, très esthétique, très raffiné. On y a monté, par exemple, *Les Contes d'Hoffmann*, la *Phèdre* de Racine. Nous luttions contre cela, nous, élèves de Meyerhold, car le système biomécanique est justement une synthèse des mouvements des acteurs, sans oublier l'acrobatie ni les leçons des théâtres japonais et chinois. Meyerhold luttait aussi contre la plastique pure, par exemple Isadora Duncan. Il envisageait bien l'acteur comme une machine, mais une machine humaine.



...*La Nouvelle Babylone,* de Kozintzev et Trauberg (1929).

Nous étudions tous ce système biomécanique, avec les acrobaties et le reste, et nous avons compris que le corps de l'acteur est une chose très importante, comme dans le théâtre oriental. C'était un très grand metteur en scène et il est regrettable que vous ne connaissiez pas ses spectacles.

E.R. — Qu'a-t-il monté exactement ?

S.Y. — Beaucoup de choses. Après la guerre, bien sûr, mais il était un metteur en scène très connu dès avant la guerre, je veux dire avant la Révolution. C'est après la Révolution qu'il a monté pour la première fois le *Mysteria bouffe* de Maïakowski ainsi qu'une pièce de Verhaeren qui s'appelle, je crois, *A l'aube,* et ensuite la pièce de Crommelynck *Le Cocu magnifique.* C'était un spectacle extrêmement intéressant. Il avait tout à fait transformé la pièce. On jouait sans costumes, en blue jeans, comme on dirait aujourd'hui, sans maquillage, dans une construction en bois avec échelles et tout ça. Il a fait de cette pièce un peu cynique, un peu farce, un véritable poème d'amour. Il en a fait une tragi-comédie, un peu dans le sens de Chaplin. Il était en ce temps-là — et il était déjà âgé — très amoureux d'une jeune actrice qui est devenue sa femme, et c'est comme un chant d'amour qu'il a conçu *Le Cocu magnifique.* Il a aussi monté une pièce d'Ehrenbourg, d'après un roman de l'auteur qui s'intitule *La Destruction de l'Europe.* Il en a fait une revue où, pour la première fois, il introduisit du jazz, et un poète est venu de Paris qui a dansé, sur le jazz, les danses mécaniques.

Chose curieuse, le pianiste, un jeune homme qui jouait parfaitement ce qu'on appellerait aujourd'hui le boogie-woogie, mais qui était alors le rag-time, était un jeune écrivain, maintenant très célèbre chez nous : Gabrilovitch. Il a été l'auteur des scénarios de tous les films de Raizman, il était en ce temps-là pianiste de jazz chez Meyerhold...

Meyerhold a créé aussi beaucoup d'autres spectacles, notamment des classiques qu'il transformait. C'était assez discuté chez nous. Il a mis en scène *Le Revizor* de Gogol, *La Forêt* d'Ostrowski, *La Dame aux Camélias* de Dumas, dont il a fait une merveille.

Dziga Vertov, précurseur de Rouch.

L.M. — Nous voudrions vous demander autre chose : on compte à votre actif plusieurs films de montage comme *La France libérée* et récemment la relation du voyage de Khrouchtchev en France. Dans quelle tradition s'inscrit votre effort ? Celle d'Eisenstein, celle de Poudovkine, ou celle de Dziga Vertov ? Quelle influence ont gardée ces fondateurs de l'art cinématographique soviétique sur les jeunes générations ? Est-ce que, parfois, la grandeur même de leur œuvre ne tendrait pas à paralyser votre évolution ?

S.Y. — Je pense, moi, qu'à la source de tout cinéma il y a le documentaire. On a inventé la caméra pour fixer la vie, faire des documents sur la vie, et vous savez que toute l'école soviétique est sortie du documentaire. Nous avons commencé par là et je continue à penser que le documentaire est une chose indispensable pour le metteur en scène qui doit, aussi souvent que possible, revenir à ces sources pour garder le sens du vrai cinéma. Voilà pourquoi je travaille toujours dans le document, dès que j'en ai la possibilité.

Il est regrettable que vous n'ayez pas vu *Rencontre avec la France*. C'est intéressant, non seulement parce que j'ai filmé tout le voyage de Khrouchtchev, mais parce que ce n'est ni un film officiel, ni un film d'actualités. C'est une espèce de document dans la tradition de Dziga Vertov, dont je pense qu'il est un très grand réalisateur. C'est une espèce de poème sur la France, sur le peuple de France, sur la culture française. J'y ai montré les toiles de plus de vingt peintres français, on y entend des chansons françaises et on y voit les villes françaises, car j'ai commencé à tourner avant le voyage de Khrouchtchev. Chez nous, le film a eu du succès, malheureusement, il n'a eu chez vous, je crois, que quelques projections non commerciales,

L.M. — Il en est passé un extrait à la télévision.

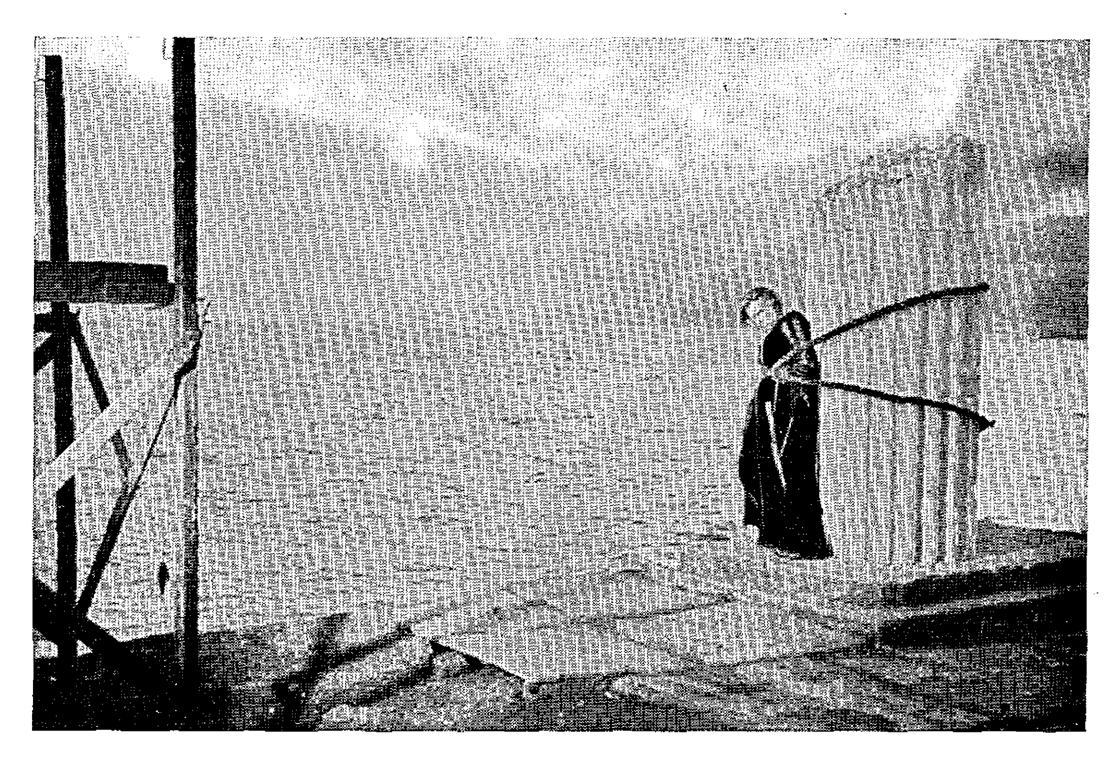
S.Y. — Mais il faut voir le film entier ! Et il est en couleurs ! A Montmartre, par exemple, j'ai pensé à Utrillo et j'ai comparé le Montmartre de son époque avec celui d'aujourd'hui.

Je suis très heureux, par exemple, de constater qu'en France, maintenant, avec les expériences de Jean Rouch, il y a des choses qui se rapprochent beaucoup de l'expérience de Dziga Vertov, mais je pense que Jean Rouch, n'a pas vu les films de Dziga Vertov. C'est lui qui a inventé les termes Ciné-œil, Ciné-vérité, mais, quand on parle de cela, ou de ce que fait Cassavetes, on oublie malheureusement Vertov. Je pense que vous verrez ses films, qui sont magnifiques, car Langlois pourra peut-être faire, à la cinémathèque, un hommage à Dziga Vertov.

Evidemment, toute notre génération a été influencée par Eisenstein, Poudovkine et Dziga Vertov, mais vous savez que, dès cette époque, nous avons commencé à réagir contre eux, car nous étions plus jeunes qu'eux, bien qu'ils fussent nos maîtres et nos amis.

Notre école intimiste est mal connue.

Mais, dans l'histoire du cinéma mondial, du cinéma soviétique, on ne connaît pas les faits, et les faits sont que la génération suivante, à laquelle appartiennent Kozintzev, Trauberg et moi-même, Eugène Tcherviakov, mort malheureusement pendant la guerre, le jeune Raizman et le jeune Mikhaïl Romm, a commencé à travailler dans d'autres directions. Les films dEisenstein et de Poudovkine relèvent du style de la pure épopée héroïque,



Scander Beg, de Serge Youtkévitch.

qui a fait la gloire évidemment du cinéma soviétique, mais les premiers films d'Ermler, de Kozintzev et Trauberg et de moi-même sont des films beaucoup plus intimistes, beaucoup plus humains. Nous avons pris la vie comme un fait et nous l'avons transformée, non dans le style de l'épopée, mais, si vous voulez, dans le style de la nouvelle vague de ce temps-là.

Peut-être ne connaissez-vous pas les premiers films d'Ermler, qui sont très intéressants ? Il a tourné trois films avant *L'Homme qui a perdu la mémoire*, qui sont tous des films sur le problème moral des komsomols et de la jeunesse de l'époque, des films très courageux. Il y a eu *La Maison dans les neiges*, *La Vendeuse de pommes*, et un autre dont j'ai oublié le titre. Eugène Tcherviakov a fait de bons films lui aussi, et j'ai commencé de mon côté à faire un film que peut-être vous avez vu : *Dentelles*, que j'ai tourné en 27.

A cette époque, je travaillais avec Abraham Romm, qui fut aussi un de mes maîtres, et j'ai fait les décors de *Trois dans un sous-sol*. J'ai fait un décor de quatre murs, ce qui à l'époque sortait de l'ordinaire, car l'action se passe dans un local absolument fermé. Mais j'avais un truc évidemment : tous les murs étaient mobiles.

Après avoir travaillé pour lui, comme peintre-décorateur et assistant, j'ai donc tourné, en 27, *Dentelles*, dont l'action se passe dans une fabrique de dentelles. C'est une histoire d'amour dans une équipe de komsomols, et j'ai été très influencé par Jean Epstein. J'ai fait des essais curieux sur le parallélisme des mouvements des ouvriers et des machines. Quand les gens rient, les machines rient en même temps, quand les gens bougent, les machines bougent.

En 34-35, lors de la réunion de tous les cinéastes soviétiques, il y a eu une grande bataille entre les deux générations. Comme nous étions très amis avec Eisenstein, nous

avons commencé par lui. Toute l'école de Leningrad l'accusait, ainsi que Poudovkine. On disait que la forme de cinéma qu'ils représentaient se transformait en un cinéma pour l'élite et que le public ne voulait plus voir un héros seulement comme un symbole, un monument, mais voulait le connaître plus profondément, le sentir plus près de lui. Nous avons gagné cette bataille et nous avons fait ensuite, Ermler et moi, *Contre-plan,* qui fut projeté en France, amputé de la moitié par la censure. Le film s'intitulait autrefois *Honte*. Eisenstein nous reprochait d'avoir trahi toutes les traditions du cinéma révolutionnaire et d'être revenus à un cinéma théâtral.

Mais ce n'est pas vrai. Car, si l'on regarde aujourd'hui *Montagnes d'or* (que j'ai fait avant *Contre-plan*), si l'on regarde ces deux films, qui sont lents, on voit qu'ils ne sont pas basés sur le montage, mais sur le mouvement de l'acteur. C'est du cinéma. Si l'on peut reprocher aujourd'hui à Antonioni de faire des films lents de ce genre, nous, en ce temps-là, faisions de même, à l'opposé de ce qu'avaient fait Eisenstein et Poudovkine.

Après cette bataille, le film qui eut le plus grand succès chez nous, ce fut *Tchapaïev,* des frères Vassiliev. Chez vous le film n'eut pas un grand succès, mais chez nous le succès fut énorme. A la base de ce film, il y a un caractère intéressant et complexe, car il est tiré d'un roman-chronique de Fourmanov. Nous avons montré, pour la première fois, qu'il ne fallait pas regarder un héros comme monté sur un piédestal, mais que c'était un caractère complexe et pas seulement un discoureur. On le présentait, bien sûr, comme courageux et révolutionnaire, mais on montrait aussi qu'il devait lutter, se perfectionner. Le film offrait en outre un aspect très typique des conflits de l'époque, car le héros entrait en opposition avec les gens du gouvernement qui l'accusaient de ne pas connaître les choses de l'Etat. Des personnages comme Maxime, comme Tchapaïev, comme le vieux Bartchenko de *Contre-plan,* étaient des personnages nouveaux pour le cinéma soviétique et nous, qui avec Ermler faisions aussi des films de montage, nous avons été très surpris de l'accusation portée contre nous de faire du cinéma théâtral.

Ce genre de cinéma existait aussi. Il y avait Petrov, qui a réalisé *l'Orage,* d'après Ostrowski, et Rochal, peut-être, qui a fait *Les Nuits de Saint-Petersbourg,* d'après Dostoïevski. Oui, c'est comme partout, à partir de l'avènement de la parole et du son, nous avons été influencés par le théâtre, mais cela ne nous a pas empêchés de prolonger notre direction, qui fut très intéressante à développer, après le cinéma parlant.

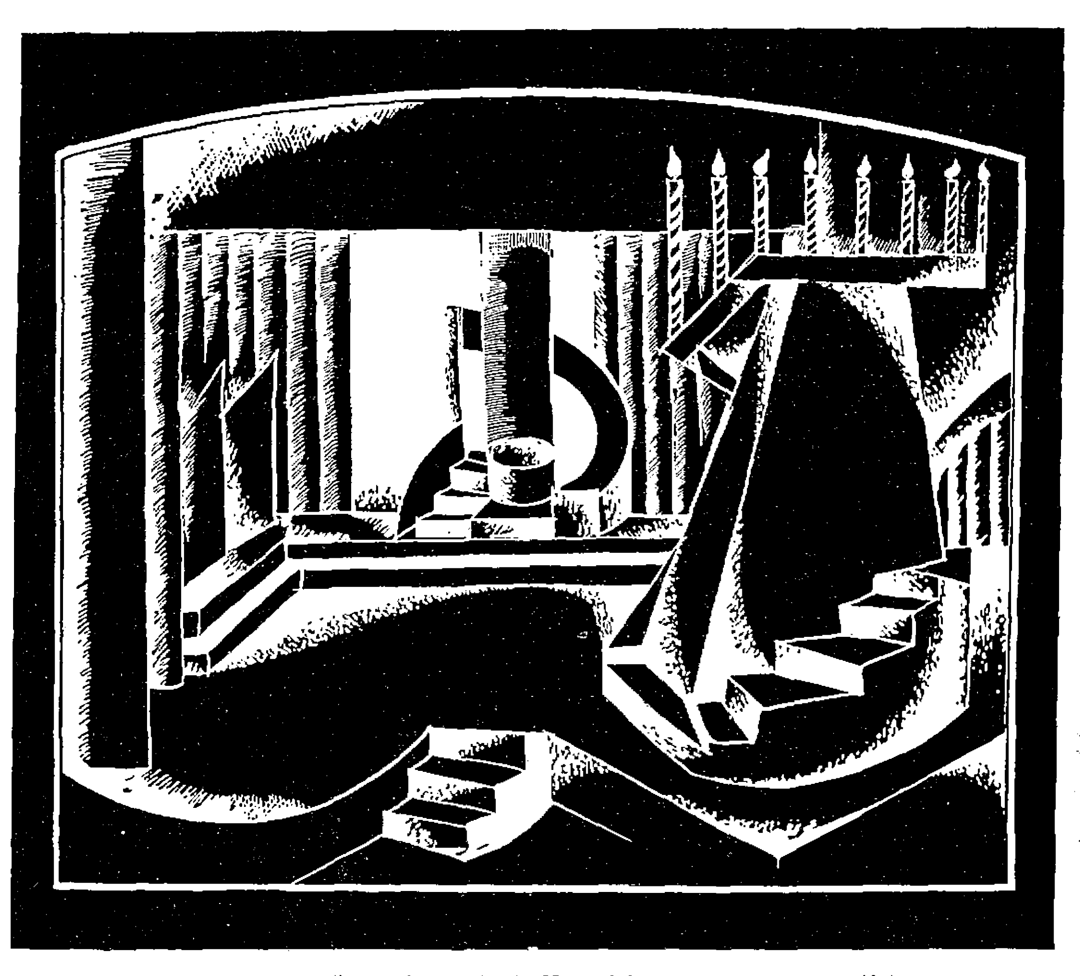
Tout le cycle des premiers films de Guerassimov : *Sept braves, Komsomolsk, l'Instituteur,* fut une suite de films intimistes, faits avec une équipe de jeunes acteurs, simples, humains. Ce fut un tout nouveau style. Il y eut aussi Kheifitz et Zarki qui firent *Le Député de la Baltique* et *Le Membre du gouvernement,* avec Maliewska qui fut une très grande actrice. Et il y eut aussi Donskoï qui fit la trilogie sur Gorki. Malheureusement, on laisse toujours l'impression qu'il y a eu un âge d'or du cinéma soviétique, qui fut le cinéma muet, et qu'après il n'y a rien. Mais il y a aussi *Okraïna,* de Barnet, qui est un très grand film, et *Au Bord de la mer bleue*. Et puis, les films de Raizman, tous très intéressants : *Les Aviateurs, La Dernière Nuit, Machenka, Terre assoiffée*... Mais il y a toute une série de films que vous ne connaissez pas, c'est pourquoi vous ne faites pas la liaison entre les différentes périodes du cinéma soviétique.

Les cinq périodes du cinéma soviétique.

L.M. — C'est justement ce que nous voulions vous demander : distinguez-vous des périodes dans l'histoire du cinéma parlant soviétique ? Ont-elles surgi spontanément, ou est-ce vous qui, par des réflexions esthétiques, vous êtes sentis emportés dans cette direction, ou bien est-ce la conjoncture politique qui a provoqué ces changements ?

S.Y. — Il y a plusieurs grandes époques, toutes très différentes du cinéma muet, et nous n'avons pas seulement Eisenstein, Poudovkine et Dovjenko, qui sont de très grands metteurs en scène.

Ce qui est curieux, c'est que, quand j'ai été membre du jury, à Cannes, vous savez que nous avons voté pour *Chronique des années de feu* de Dovjenko. J'ai demandé à mes collègues combien de films de Dovjenko ils connaissaient. Deux seulement, Molinaro et Mauriac, connaissaient le nom de Dovjenko et ses films, mais aucun de mes autres collègues n'avait entendu parler de lui. On a très peu vu ses films chez vous : *Arsenal,*



Décor de S. Eisenstein et de S. Youtkévitch pour *Macbeth* (1922).

Zvenigora, La Terre... On les projette à la cinémathèque, mais le public et même la critique ne le connaissent pas.

Il y a donc une grande période jusqu'au cinéma parlant, ensuite s'ouvre une autre grande période.

Elle commence vers 1931 et va jusqu'à la guerre. C'est le déclin d'Eisenstein et de Poudovkine. C'est seulement à la fin de cette période qu'Eisenstein fait *Alexandre Newski* car, pendant des années, il n'a pas pu travailler. Il avait subi un très grave échec avec son film mexicain, ç'a été une tragédie pour lui qu'il n'ait pu faire ce film lui-même. Il a eu toute une histoire ensuite avec le *Pré de Béjine.*

Ensuite il y a une période très intéressante pendant la guerre. C'est la lutte contre le fascisme, dans des genres divers, car il y a des films de guerre, des tragédies, et même des comédies. C'est à ce moment-là que j'ai fait *Le Brave Soldat Schweik.* C'est un film tout à fait « slapstick ». Je l'ai tourné en pleine guerre, pendant la bataille de Stalingrad, car le spectateur et le soldat, dans ces périodes dures, ont besoin de rire. Le film s'appelait *Schweik contre Hitler,* ça rappelle un peu la pièce de Brecht que je ne connais pas.

Il y a ensuite la quatrième période. C'est la période difficile pour le cinéma soviétique, celle du culte de la personnalité. Il y a aussi cette théorie selon laquelle il n'existe pas de conflits dans notre vie quotidienne, car tout se passe tellement bien qu'il ne peut pas y avoir de conflits dramatiques. C'est une théorie qui a beaucoup menacé notre cinéma. Une autre théorie voulait que l'on fasse seulement des chefs-d'œuvre. Alors on s'est mis à faire non seulement des chefs-d'œuvre, mais aussi de très mauvais films. Nous faisions seulement six ou sept films par an, nous étions sclérosés. Ce fut une tragédie pour le cinéma soviétique.

Heureusement, après la mort de Staline, et après le XXe Congrès, s'est passé un événement heureux car on a ouvert toutes les portes et, bientôt, on a fait une centaine de films par an. Nous avons fondé une école et nous avons maintenant une grande quantité de jeunes talents dont vous avez pu voir quatre films pendant la Semaine du Cinéma Soviétique. Les meilleurs films qui sont faits chez nous le sont par des jeunes.

Notre Nouvelle Vague que vous n'aimez pas.

L.M. — Quelle proportion représentent-ils ?

S.Y. — Je pense que 90 % des films sont faits par des jeunes.

L.M. — Combien de longs métrages produisez-vous par an ?

S.Y. — Environ 125, dont une centaine sont faits par des jeunes.

L.M. — Nous ne les voyons pas tous. Peut-être avons-nous une vision trop officielle du cinéma soviétique.

S.Y. — Oui, peut-être. On devrait organiser, peut-être dans le cadre de la Cinémathèque, une semaine consacrée à la Nouvelle Vague soviétique. Mais je crois que vous aviez justement une question à me poser concernant notre institut.

Tous les jeunes metteurs en scène sont sortis de cet institut, mais nous avons pensé qu'il fallait aussi créer autre chose. Nous avons organisé un cours, près des studios Mosfilm, destiné aux jeunes qui ne viennent pas seulement du cinéma. Les études durent deux ans. Nous avons très bien réussi. Nous prenons des jeunes gens qui viennent du théâtre, de l'architecture, de la peinture ou de la littérature. Au bout d'un an de ces cours, nous leur donnons la possibilité de faire un court métrage. Ce sont deux jeunes qui sont les auteurs de *L'Amour d'Aliocha.* L'un, Toumanov, sortait juste de ce cours. Il vient du théâtre. L'autre, Choukine, est architecte, c'est le fils du grand acteur Choukine, qui jouait le rôle de Lénine dans le film de Romm. Des deux jeunes gens qui ont fait *Serioja,* l'un est venu de la peinture, l'autre du théâtre de province.

L.M. — Pourquoi vos jeunes metteurs en scène vont-ils ainsi souvent par paires ?

S.Y. — Ah ! voilà : c'est une tradition chez nous. Vous savez, ils ont souvent peur pour leur premier film, alors ils ont besoin d'un ami avec qui travailler. Mais nous avons de grands tandems comme par exemple Alov et Naoumov. Segel et Koulidjanov, eux, après avoir fait *La Maison où je vis,* se sont séparés. En règle générale, on se sépare après un ou deux films, mais, en principe, tout le monde commence par être deux. En tout cas, ceux qui sont venus d'ailleurs que du cinéma ont fait aussi de très bons films.

L.M. — En général, vos jeunes metteurs en scène sortent de l'I.D.H.E.C. soviétique. Peut-on faire du cinéma sans passer par cette école ? Pourriez-vous, dans l'affirmative, nous citer un cas précis ? Accepteriez-vous l'idée, chère à une partie de notre Nouvelle Vague, que tout le monde peut faire du cinéma, qu'il y a un faux prestige de la mise en scène, de fausses servitudes techniques, qui servent trop souvent à masquer la routine et l'absence d'invention des metteurs en scène chevronnés ?

S.Y. — Tout le monde peut, oui, mais nous n'aimons pas le côté amateur, car il faut quand même apprendre le métier. Mais un an doit pouvoir suffire, surtout si vous êtes déjà au courant de l'art, de la plastique, de la musique, de la littérature. Le métier, évidemment, vous pouvez le connaître en quelques mois, mais il y a quand même certaines choses à apprendre.

L.M. — Justement, à propos de votre nouvelle vague, il y a une question que nous voudrions vous poser. J'ai vu *Ciel pur,* de Tchoukhraï qui, très sincèrement, est profondément décevant.

S.Y. — Vous ne l'aimez pas.



Nina Drobycheva dans *Ciel pur,* de Grigori Tchoukhraï.

L.M. — Non. Alors nous voulions vous dire que, ce qui nous parait surprenant, c'est qu'il y a précisément dans votre cinéma un formalisme qui me paraît pire que le formalisme qu'on a pu reprocher au cinéma de l'époque de Staline. Prenons une séquence précise. A un moment donné la jeune fille va à la gare dans l'espoir de voir son père. Un train de marchandises passe, chargé de soldats. Il passe très vite, trop vite pour qu'on puisse voir les visages. A ce moment, Tchoukhraï coupe, sans arrêt, sur des visages dans la foule, notamment des jeunes filles assez extatiques, et il a repris aussi en partie le truc du *Potemkine* où la descente de l'escalier a l'air de durer des heures : on croit voir la fin du train, mais pas du tout, il a l'air de continuer toujours, monté en alternance avec ces visages. Cela me paraît absolument gratuit, le comble du formalisme. Est-ce l'influence de Poudovkine ?

S.Y. — Pas du tout. C'est seulement le désir de faire quelque chose d'intéressant dans le montage, comme chez Alain Resnais dans *Marienbad,* quand la femme tombe cinq fois de suite sur le lit. Eisenstein a toujours travaillé le « temps » dans le montage. Dans le *Potemkine,* c'est la première fois qu'il faisait quelque chose d'intéressant dans ce sens. Resnais fait de même. C'est un bon élève d'Eisenstein, ça se sent, et je pense que Tchoukhraï a essayé de faire la même chose.

L.M. — Je ne pense pas du tout cela. Sur le plan dramatique, ses effets semblent exister absolument dans le vide.

S.Y. — Ce doit être une opinion tout à fait personnelle, car, cette séquence du train, on dit généralement que c'est une des meilleures du film. Pour moi, je ne le pense pas, car j'aime aussi beaucoup toute la première partie.

Je ne pense pas que Tchoukhraï ait été influencé par Eisenstein et Poudovkine, il y a simplement une tradition dans notre cinéma, et je ne crois pas qu'elle soit tellement

mauvaise. Seulement, on nous reproche beaucoup le formalisme, l'académisme, le conformisme et tous les « ismes » possibles, et vous, aux *Cahiers,* vous êtes toujours très durs avec le cinéma soviétique que vous n'aimez pas, ça je sais...

Mais enfin, il existe quand même une tradition du cinéma chez nous, que nous avons inventée, un langage cinématographique, cette tradition, elle existe encore chez tous les jeunes et c'est elle qui nous donne de la force.

L.M. — On a l'impression qu'il y a une transition difficile. On redécouvre actuellement les *écrits théoriques publiés* par Eisenstein et Poudovkine, deux traditions par ailleurs bien distinctes, vos jeunes metteurs en scène sont sans doute très impressionnés par ces livres, et on a l'impression qu'ils essaient de refaire ce qu'Eisenstein et Poudovkine avaient inventé spontanément.

S.Y. — Non, non, non !... Je ne suis pas d'accord. Et d'abord je ne suis pas du tout d'accord avec vous sur Poudovkine. Je pense que c'est un très grand metteur en scène de cinéma. Ce n'est pas un « auteur de films », comme vous dites aux *Cahiers,* c'est autre chose, mais il existe toujours dans le monde des metteurs en scène qui sont très grands et qui ne sont pas des « auteurs ». En musique, il existe d'un part un compositeur, d'autre part un chef d'orchestre ou un violoniste.

Ce n'est pas la question de savoir si le metteur en scène écrit ou non lui-même ses histoires, c'est simplement qu'il y a deux tempéraments différents de metteurs en scène. Il y a des conducteurs de films — comme en musique il y a le chef d'orchestre — de très grands metteurs en scène, mais qui ne sont pas des auteurs de films, et il y a des auteurs de films qui ne sont pas de bons metteurs en scène. Dovjenko, je crois, est un très grand auteur de films, mais en même temps il n'était pas un grand metteur en scène. Ce qui illustre bien ça, c'est l'histoire des deux films réalisés par sa veuve, sans lui, mais qui sont dignes du nom de Dovjenko. Elle a même fait mieux que lui. Cette femme était une simple actrice, elle est devenue l'assistante de Dovjenko qui était un génie, ensuite elle a fait mieux que lui. C'est un cas typique.

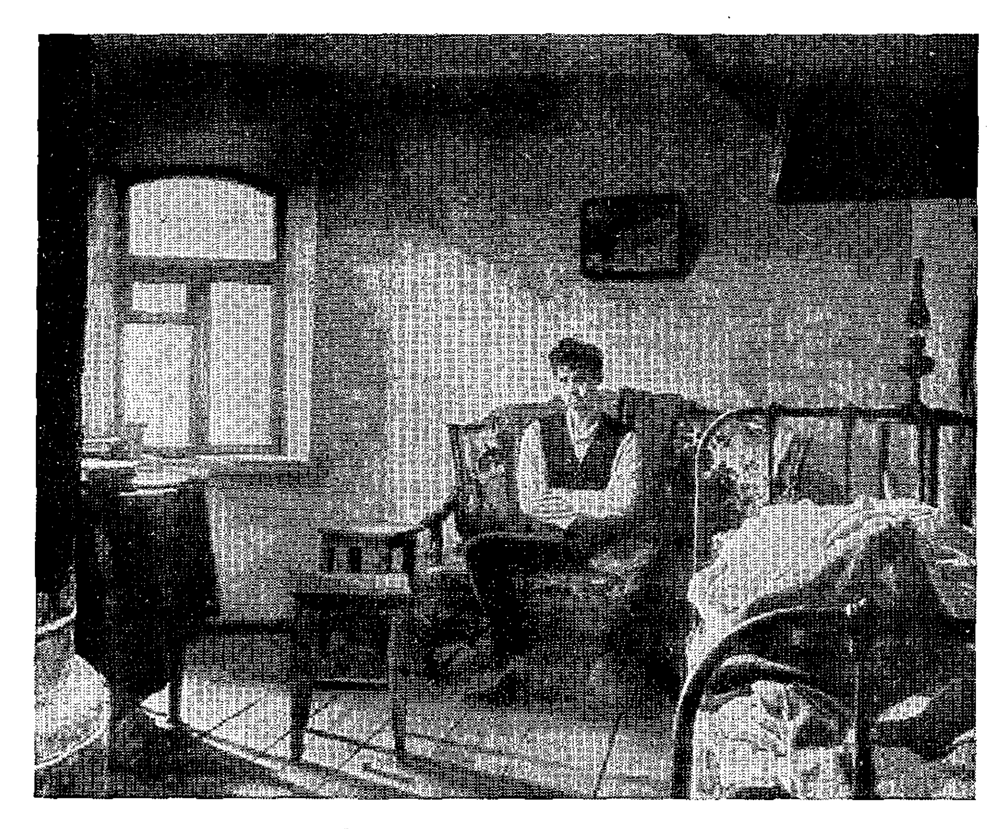
L.M. — Oui, mais la part de Dovjenko est tout de même énorme et je pense que s'il avait mis lui-même en scène *Le Poème de la mer* par exemple, ce serait vraiment extraordinaire. Ce film avait d'ailleurs été entièrement découpé par Dovjenko et, quant à *la Chronique des années de feu,* le film serait sans doute beaucoup plus parfait si Dovjenko l'avait non seulement réalisé lui-même, mais avait pu en établir le découpage, comme pour *Le Poème de la mer.*

Staline voyait tous les films.

Mais il y a une autre chose que nous avons constatée, à l'occasion de la Semaine du Cinéma Soviétique, c'est qu'une bonne partie des films sont adaptés de classiques. On a une impression d'académisme : les cinéastes se couvrent du garant de la littérature. Or, au début du parlant, en 1930, Eisenstein et Poudovkine signaient un manifeste célèbre contre l'emploi exclusivement réaliste du son. Ils prévoyaient notamment avec inquiétude l'avènement « *d'une période terrible, celle-là... qui viendra avec le déclin de la première réalisation des possibilités pratiques, au moment où l'on tentera de lui substituer des drames de « haute littérature » et autres essais d'invasion du théâtre à l'écran* ». Nous avons parfois l'impression que c'est un peu ce qui s'est produit avec une partie de l'actuel cinéma soviétique, voué à la propagation des classiques du théâtre et de la littérature.

S.Y. — Ce n'est pas juste, car si l'on compare les films faits d'après des sujets classiques en France, en Amérique ou dans d'autres pays, on constate que nous en faisons moins qu'eux. Seulement, lorsque notre ministère choisit les films soviétiques pour l'étranger, en raison des difficultés avec la censure, il préfère envoyer de préférence des films sur des sujets classiques qui se situent en dehors de la politique. En réalité, dans le cinéma soviétique actuel, ces films sont peu nombreux et, à mon avis, ils ne sont pas bons.

Je vois qu'il y a actuellement à Paris *La Fille du Capitaine* de Pouchkine, *Les Nuits Blanches* de Pyriev, un film d'après Tolstoï, un film d'après Tchékov... Non, ce n'est pas le vrai visage du cinéma soviétique d'aujourd'hui.



Anatoli Adoskine dans *Aniouta,* de Marie Andjaparidzé.

E.R. — En France, ce que nous aurions envie de voir, si vous voulez, c'est le film moderne apolitique.

S.Y. — Oui, nous avons beaucoup de films qui traitent de problèmes de morale, par exemple, ce sont des choses très importantes pour nous. Nous sommes des moralistes, comme vous le savez... Oui.

Voilà pourquoi je suis un cinéaste maudit en France : on n'a passé que deux de mes films. L'un, un film historique, *Scander Beg,* mon premier film historique, un film un peu de commande car je l'ai fait avec l'Albanie, et *Othello.* Le scénario *d'Othello,* je l'ai écrit en 36, à une époque où l'on n'envisageait pas de réaliser de film d'après Shakespeare. Je n'ai pu le réaliser à l'époque, j'ai pu seulement tourner quelques bobines avec les élèves de l'institut. Je n'ai pu faire ce film qu'en 45. Quand il a été projeté en France, Truffaut a écrit que c'était le plus mauvais film du monde, et voilà : j'ai été introduit en France comme auteur de films historiques et classiques, et les *Cahiers du cinéma* ont écrit une ligne pour dire : « C'est un beau film académique. »

Seulement, comme tous ceux de ma génération, j'ai fait beaucoup de films contemporains. Je ne suis pas du tout un spécialiste du film classique. C'est un exemple des fausses idées qu'on se fait sur nous.

Tous mes autres films sont basés sur des sujets contemporains, à commencer par mon premier, *Dentelles. Montagnes d'or,* qui était historique si l'on veut, montrait surtout la psychologie, le changement de mentalité du paysan, du petit propriétaire bourgeois arrivant à l'usine. Comme vous le savez, nous craignons — et nous avons raison — la mentalité de

ceux qui, par exemple, arrivent de leur village avec un esprit petit-bourgeois. C'est très dangereux et nous luttons contre ça. *Contre-plan, Les Mineurs, L'Homme au fusil,* sont contemporains. Et *L'Homme au fusil* est non conformiste, car Lénine, qui est en général montré de façon épique, est ici montré de façon intime et même avec humour.

Il y a eu aussi *Jacob Sverdlov*. Le film a une histoire très intéressante. C'est la biographie de notre grand révolutionnaire, le premier président de notre république. Je l'ai réalisé en 1940, et j'ai fait un peu comme Welles dans *Citizen Kane,* que j'ai vu ensuite, car j'ai commencé par la fin, à la mort du président, puis j'ai montré la réunion de deux amis qui enquêtent sur Sverdlov et racontent l'histoire de sa vie dans l'ordre chronologique. Le malheur est que, quand j'ai présenté le film à Staline, grand amateur de cinéma et qui voyait lui-même tous les films, il a dit que c'était une grande erreur que cette construction trop compliquée. Il fallait commencer par le commencement, car le film devait aider tous les jeunes à comprendre l'histoire de notre peuple. Staline a fait lui-même les titres de chaque époque, et j'ai dû réduire mon film. Cinq ou six ans après, j'ai vu le film de Welles et je me suis dit : Oh ! mais moi j'ai inventé tout ça avant !

Et voilà : Je suis maintenant un metteur en scène académique et autres choses comme ça !

Le héros positif.

L.M. — Pourriez-vous nous donner une définition claire et simple du concept de « réalisme socialiste » qui nous paraît parfois exagérément extensible ? Le « réalisme socialiste » exige-t-il automatiquement ce que vous appelez des « héros positifs » ou inclut-il aussi, à votre avis, le « héros négatif » tel que Brecht nous l'a révélé dans les œuvres de sa dernière période ? Pourquoi ce refus de l'ambiguïté dans nombre de vos films, cette simplification ? Est-ce la peur que le public ait des doutes sur le sens d'une histoire donnée ?

S.Y. — C'est très clair et très simple. En fait, tout le monde est réaliste, même Robbe-Grillet et Resnais sont réalistes. Tous ceux qui veulent faire de grandes choses sont réalistes. Mais il y a un mot qui gêne, c'est « socialiste ». Le « réalisme socialiste », qu'est-ce que ça peut bien être ?

Je pense que c'est un réalisme dialectique où l'on ne montre pas seulement les événements, les choses, les caractères, tels qu'ils existent, mais où on les regarde plus profondément, de façon à distinguer dans la réalité les tendances qui appartiennent à l'avenir et celles qui appartiennent au passé,

Je vais vous donner un exemple. J'ai écrit quelque chose sur le film que j'aime beaucoup de mon ami George Rouquier : *Farrebique*. Il montre les paysans comme des gens qui ne bougent pas. Rien ne se passe dans ce village français. Il y a seulement le travail, la mort, l'amour, c'est tout. Cest un film qui est, dans un sens, très poétique, dans un autre très immobile. J'ai reproché cela à Rouquier, lui disant que, s'il n'avait pas été seulement réaliste, mais réaliste socialiste, il aurait dû montrer que la vie bouge, continue. On le voit avec ce qui vient de se passer en France chez les paysans. Et à l'époque, en 46, il y avait eu quand même un grand pourcentage de paysans qui avaient voté pour les forces progressistes. Ils sont mêlés à la politique car, en notre temps, on ne peut pas vivre en dehors de la politique. Mais quand l'artiste voit la vie dans son mouvement, il ne doit pas pour autant transformer la réalité. Le réalisme socialiste ne consiste pas, comme on dit, à présenter la vie comme elle doit être au lieu de la présenter comme elle est. Non, ce n'est pas vrai.

L.M. — Mais les paysans sont ce qu'il y a de plus conservateur dans un pays. C'est même ce qui a procuré le plus de difficultés au régime soviétique, vous le savez bien.

S.Y. — Bien sûr, mais on ne peut montrer le prolétariat ou les paysans, les gens ou les faits dans leur état statique. Ce que j'admire dans *Marienbad,* que je viens de voir, c'est un monde tout à fait statique qui nous révèle le château imaginaire de Resnais. A mon avis cela correspond à une certaine réalité, car ce monde qu'il montre est le monde des gens morts. C'est aussi statique qu'un cimetière. Quand l'artiste montre la réalité qui nous entoure, nous pensons qu'il doit voir dans quelle direction s'engage la vie. Voilà pourquoi nous appelons ça socialiste. Le réalisme socialiste, c'est l'artiste et sa perspective.

Vous savez ce que nous pensons du cinéma. Ce n'est pas seulement une distraction, mais une chose très importante pour l'éducation des gens. Nous sommes des moralistes, des

propagandistes, tout ce que vous voulez... et nous pensons que l'influence d'un personnage qui existe sur l'écran est très forte, pour toutes les générations, mais en particulier pour la jeunesse.

Chez vous comme chez nous, on imite. Je crois qu'il en va de même partout et qu'après *A bout de souffle* on a vu beaucoup de Belmondo dans votre jeunesse. Je viens de voir Johnny Halliday et cette folie qui existe dans la salle, c'est un phénomène très dangereux à mon sens, car c'est une évasion à l'américaine. Dans le genre, je préfère tout de même l'esprit français.

C'est pourquoi nous pensons qu'on doit créer dans le cinéma et la littérature le type du héros positif. Je vais vous donner un exemple.

Je ne sais pas si vous aimez *La Ballade du soldat,* que j'aime beaucoup. Pourquoi ce film, très simple du point de vue cinématographique, à l'exception du passage des tanks, a-t-il obtenu un succès mondial, auprès du grand public — que j'estime beaucoup, car je ne crois pas qu'il y ait un public qui ne comprend rien au cinéma et une élite qui le comprend — aussi bien dans les pays socialistes que capitalistes ? C'est, je crois, parce que son héros est un héros simple avec de bons sentiments.

Je sais ! on déteste les bons sentiments en France et Gide a dit qu'on ne faisait pas le vrai avec de bons sentiments. Nous pensons le contraire, qu'au fond de tous les grands films — et pas seulement des films — il y a de bons sentiments.

L.M. — Mais nous craignons que l'édification ne l'emporte sur la vérité.

S.Y. — Mais dans la vérité les bons sentiments existent. Les grands sentiments poussent l'homme vers les choses bonnes. Le héros positif existe dans notre histoire. Le négatif aussi, évidemment, mais nous pensons avant tout à l'éducation de nos générations. Bien sûr, nous avons aussi des polygames, des voyous, des blousons noirs, comme vous dites, et nous avons aussi une jeunesse d'origine bourgeoise, comme partout, mais il faut lutter et ne pas montrer seulement ce qui se passe dans ce milieu qui est tout petit. Il existe aussi des millions de gens qui font de grands efforts pour construire leur avenir et je crois que ça aussi il faut le montrer. Même dans le cinéma américain, que j'aime beaucoup, on voit cela. Tous les grands pays ont un cinéma réaliste.

Il y a des héros positifs même dans le western, dans les films de John Ford, que j'aime beaucoup et qui est un des plus grands metteurs en scène du monde. Eisenstein et moi nous admirions Ford et, quand nous avons vu *Le Jeune Lincoln,* nous avons pensé que c'était un de meilleurs films du monde. Nous avons envoyé un télégramme à John Ford et il nous a répondu par un autre télégramme disant que lui aussi pensait que c'était son meilleur film. Mais personne ne le connaît, ce film.

Qu'est-ce que Henry Fonda, le héros du film ? C'est un des héros les plus positifs, les plus conformistes, si l'on veut, qui soit. Mais c'est aussi un caractère très intéressant, très complexe, avec ses excentricités. On pourrait dire la même chose de Griffith. C'est la force du cinéma américain que de faire de la propagande pour le héros positif américain. Nous aussi, nous avons essayé de créer un héros positif, nous avons réussi et nous n'avons pas honte de cela.

La tragédie optimiste.

L.M. — Mais si le héros positif soviétique se mêlait d'être positif dans une direction qui ne soit pas celle que vous souhaitez, que souhaite le régime soviétique, vous ne le montreriez pas. Je reviens au cas typique de Brecht dans *Mère Courage,* car c'est un cas exemplaire. Vous connaissez ses théories et ce qu'il a fait, surtout à Berlin. Or j'ai lu qu'on a monté récemment *Mère Courage* à Moscou avec une fin légèrement modifiée. Au lieu de la laisser repartir sur la route, poursuivre sa vie stupide et absurde, s'enfoncer toujours davantage dans la misère par suite de son système, on la voit se révolter et maudire la guerre. Chez Brecht, elle maudit sans doute la guerre en passant, mais elle fait partie de ce monde, absolument, c'est le monde qu'elle connaît, le sien, qui est peut-être triste, mais qui a aussi ses joies. C'est un personnage qui a beaucoup de caractère. Vous, au contraire, vous n'aimez pas trop montrer que l'homme pourrait être séduit par la misère, la laideur, la méchanceté et peut-être les facilités capitalistes, du moins dans les histoires modernes. C'est ça

qu'on reproche beaucoup au cinéma soviétique. Il est beaucoup trop édifiant, sans les violences et les contradictions qu'il avait au début. Je pense que *Quand passent les cigognes*, c'est charmant, brillant techniquement, mais réellement simpliste.

E.R. — Nous, nous avons pu reprocher à un certain moment au cinéma français de n'avoir pas de héros positif du tout. Mais nous ne voudrions pas tomber dans l'aspect inverse et n'avoir que des héros positifs. Puisque vous citez le western — et je parlerai surtout des westerns modernes plus que des anciens, des Anthony Mann, par exemple, que vous connaissez — je remarque qu'il y a en eux un côté tragique, c'est-à-dire que l'homme n'est ni bon ni méchant — comme chez les Grecs, si vous voulez —, qu'il y a un drame en lui et que l'auteur ne tranche pas. Il ne dit pas : « Là est le bien, là est le mal » ; il essaie de montrer que dans l'homme il y a un conflit et ce que je reproche précisément au cinéma russe, c'est qu'on n'y voit pas assez de conflits.

S. Y. — Oui, c'est une question très difficile que la recherche du conflit. De toute façon je ne suis pas d'accord avec vous, car je trouve qu'il y a toujours des contradictions dans les caractères que nous montrons au cinéma. Mais évidemment, nous voulons, je le souligne, créer un héros positif avec des contradictions. C'est cela que nous avons reproché à Eisenstein, à Poudovkine et à Dovjenko, c'est d'avoir toujours montré des héros sans aucune contradiction. Les héros de Eisenstein sont absolus, sont des symboles de l'héroïsme.

E. R. — Mais dans *Ivan le Terrible* il y a des contradictions, je trouve, moi, que c'est une vraie tragédie.

S. Y. — Oui, là... Oui, c'est vrai, mais quand il a essayé de faire des films sur la révolution, il y a mis des héros sans reproche, exactement comme Poudovkine et Dovjenko. La jeune génération des années trente a essayé de sortir de là et d'aborder la contradiction. Peut-être n'est-ce pas de la tragédie, mais c'est là une autre question car — et là vous allez comprendre — notre vision du monde n'est pas tragique. Là est la grande différence, la différence essentielle. Notre vision du monde est peut-être tragique, mais c'est une tragédie optimiste. La meilleure pièce de Vichnevski, qui date de 1936, s'appelle *La Tragédie optimiste* et ce titre traduit bien notre vision du monde.

L. M. — Il y a tout de même une critique à faire, car c'est le fond même de votre régime qui est en cause. Vous prétendez raisonner en marxistes au nom d'un maximum d'objectivité, mais au service d'une idéologie et presque d'une foi. Il me semble que trop souvent cette foi teinte radicalement votre vision du monde, vos personnages, les gauchit, sans que vous admettiez pour autant que vous n'êtes pas objectifs. Vous ne faites pas suffisamment confiance à un certain instinct de l'homme, vous voulez qu'il aille uniquement dans votre direction. Pour moi, j'admirerais davantage le cinéma et, peut-être, le système soviétiques, indépendamment des personnalités, si on me le présentait comme une hypothèse, peut-être la meilleure, avec ce qu'il a de gratuit, car il ne peut être le seul système, c'est une tentative. Pour l'artiste, il me semble qu'il ne peut pas y avoir de réponse aussi définitive et je trouve qu'il n'y a pas assez d'artistes qui nous fassent sentir cette ambiguïté. Je me demande si ce n'est pas un problème de maturité. Et un problème pour tout l'art soviétique, car, dans le cas de Brecht, ses grandes pièces — *Galileo Galilei, Le Cercle de craie, Mère Courage* — sont toujours situées dans le passé, mais s'il s'agit d'aborder la réalité présente, même lui n'a pas résolu le problème de façon satisfaisante.

Quant au cinéma basé sur la réalité immédiate, il est beaucoup trop axé sur l'édification et je me demande si, par exemple, on pourrait lui appliquer les méthodes qu'ont mises en pratique des gens comme Rouch, Godard et aussi, en Angleterre, le *Free Cinema*.

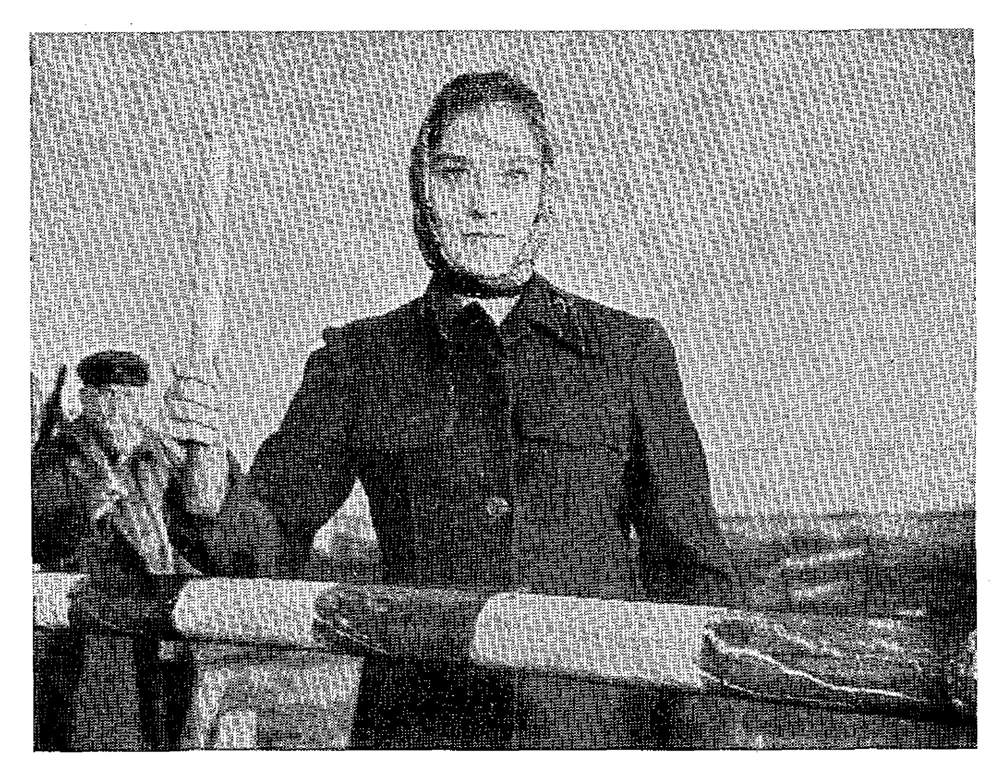
S. Y. — Je sais que nous sommes en contradiction avec vous à ce sujet. J'aime beaucoup Brecht et même je mets en scène, par exemple *La Bonne Ame de Sé Tchouan*. C'est un autre exemple de ce que vous dites, car c'est justement une pièce basée sur les bons sentiments, sur la propagande pour la bonté dans le monde.

L. M. — Mais est-ce marxiste ?

S. Y. — Mais oui, tout à fait, car il y a l'idée que l'homme n'est pas bon ou méchant en lui-même, mais que ces sentiments sont le résultat de l'ordre économique.

L. M. — Oui, mais il n'aborde pas la vérité de ses personnages à partir d'une orientation systématique. Il met cartes sur table et un marxiste trouvera sûrement là une orientation très claire et très édifiante, mais un catholique, un agnostique, un honnête homme quel qu'il soit, y trouvera une leçon qui s'applique dans toutes les circonstances.

S. Y. — Dans *La Bonne Ame de Sé Tchouan* que se passe-t-il ? Il y a une pression de l'ordre économique sur cette jeune fille. On ne peut pas lutter contre ça avec de bons sen-



Alexandra Zavialova dans *L'Amour d'Aliocha* de S. Toumanov et G. Choukine.

timents. Elle a donc été obligée d'être méchante et, de ce point de vue, les pièces de Brecht sont du marxisme pur. Ce sont aussi, si vous voulez, des moralités, des rappels des moralités du Moyen Age.

L. M. — Mais ça dépasse le marxisme, c'est plus grand que le marxisme.

S. Y. — Oh ! Voyons !... Vous trouvez qu'il y a des choses plus grandes que le marxisme ?

L. M. — Eisenstein était aussi plus grand que le marxisme.

S. Y. — Oh ! non, ça, je ne pense pas, ça non, je ne le pense pas !...

« A bout de souffle » est un film négatif.

E. R. — On m'a dit que les Russes lisaient beaucoup la littérature française et qu'un de leurs auteurs favoris était Maupassant.

S. Y. — On lit aussi beaucoup les autres : Balzac, Zola, Stendhal... Je crois que leur auteur préféré est Stendhal.

E. R. — Bon, mais je voulais dire que chez Maupassant, pour le prendre comme exemple, il n'y a pas de héros positifs, et que chez Antonioni, par exemple, il y a quelque chose, un esprit, qui n'est pas si éloigné de ce réalisme, de ce pessimisme à la Maupassant. Alors, puisque le peuple soviétique s'intéresse précisément à cela, pourquoi refusez-vous de nous le montrer au cinéma ?

S. Y. — L'époque de Maupassant n'est pas la nôtre, mais vous avez raison de faire remarquer la différence qu'il y a entre le cinéma et les autres arts, car cette différence existe. Le cinéma est destiné à des millions de spectateurs, et nous pensons qu'il faut le dire très ouvertement, il est très important pour l'édification des masses. Il est nécessaire, bien entendu, de montrer les contradictions qu'il y a dans la psychologie des hommes et dans notre société, voilà pourquoi nous sommes contre la théorie selon laquelle il n'existait aucun conflit, sinon entre le bien et le très bien, nous avons lutté contre elle et gagné, car il faut montrer les difficultés qui existent dans la vie, mais nous pensons que l'on doit montrer ces choses en indiquant une issue.

J'aime beaucoup le film de Godard, *A bout de souffle,* du point de vue cinématographique, je pense que c'est un homme de grand talent et son film m'a beaucoup intéressé, mais je déteste le personnage de Belmondo, son esprit, son point de vue sur la vie. Il est tout à fait pessimiste, tout à fait tragique, mais ne représente pas la vie réelle. J'insiste là-dessus. Quand on me dit : voilà la France de 1960, la jeunesse et...

E. R. — Ah ! mais il n'a jamais prétendu cela du tout. Godard prétend au contraire raconter un drame, et un drame est toujours extraordinaire.

S. Y. — *Oui, mais enfin quand on me dit que c'est la réalité objective,* je dis que c'est faux. Car enfin, excusez-moi, mais je connais bien la France, je suis un vieux Français, un vieux Parisien, j'ai visité Paris pour la première fois en 34 et j'y suis toujours revenu depuis, j'y ai beaucoup d'amis et je regarde tout ce qui se passe dans le pays, et je pense que ce film montre seulement un petit aspect de la réalité de votre pays, et que ce n'est pas juste.

E. R. — Ce qu'on peut répondre alors, c'est que ce n'est pas la peine de montrer la réalité, puisqu'on la connaît, qu'on la voit tous les jours et que ce que cherche une œuvre d'art c'est ce qui, ayant tout de même une racine dans la réalité, sort de l'ordinaire. Si vous voulez, c'est ce qu'a fait Dostoïevski qui n'a peut-être pas cherché à rendre une peinture exacte de sa société, mais à inventer des histoires extraordinaires.

S. Y. — Oui, j'admire Dostoïevski, ce qu'il a réussi dans ce domaine. Vous savez qu'il a choisi des faits divers à l'origine de ses romans, comme Stendhal en a pris un à l'origine du *Rouge et le Noir.* Mais il ne fait ni un roman policier ni une histoire extraordinaire. Il écrit toute la vérité sur la société de son temps, en même temps qu'il utilise une intrigue policière pour y introduire sa philosophie. Si l'on cherche seulement l'extraordinaire, on ne peut pas réussir.

E. R. — Mais je trouve que dans *A bout de souffle* il y a, d'une part l'extraordinaire qui est l'histoire de ce garçon en révolte contre la société et qui est un criminel, et d'autre part l'ordinaire, qui est mieux montré grâce à l'extraordinaire. Il y a une peinture des petites choses, par exemple la conversation dans la chambre ou les discussions sur la peinture et la littérature. Si on avait montré un jeune étudiant et une jeune étudiante en train de tenir la même conversation, ç'aurait été moins intéressant que lorsqu'on sait que ce jeune homme est traqué par la police. Ça prend plus de relief.

S. Y. — Oui, mais je pourrais vous donner un autre exemple. Vous cherchez des histoires extraordinaires, eh bien ! moi, j'en connais une qui s'est passée en France. J'ai un ami qui s'appelle Serge Magnan — je peux maintenant dire son nom — un jeune architecte qui, mobilisé en Algérie, a refusé de faire la guerre. Vous connaissez cette histoire ? Il a été condamné. Il a passé deux ans en prison. Il était fiancé. J'ai reçu un faire-part pendant qu'il était en prison : il allait se marier. Il est sorti quelques heures pour épouser cette jeune fille. Maintenant il est sorti de prison, très malade, évidemment. Voilà un jeune homme qui a lutté de toutes ses forces, ainsi que beaucoup d'autres jeunes gens, contre la guerre d'Algérie. C'est un garçon très intelligent qui avait la force de lutter. Cela aussi c'est un cas très intéressant, un cas extraordinaire. C'est aussi pour moi un héros positif. Pourquoi ne devrait-on pas montrer ça ?

E. R. — Mais Godard ne rejetterait pas cette histoire, puisqu'il a fait un film qui a été interdit et qui n'est pas précisément...

S. Y. — Je sais : *Le Petit Soldat.* J'ai lu aussi tout ce que vous avez publié...

E. R. — Mais ce n'est pas non plus un héros « positif ».

S. Y. — Oui, c'est un héros tout à fait cynique qui lutte contre les deux côtés, toujours seul. Pour nous, c'est *un grave problème : nous n'avons pas la même vision du monde et* nous pensons que ce qui est grave pour un individu, pour un personnage, c'est la solitude. C'est une chose qui existe dans le monde capitaliste, comme nous disons, parce que ça doit



Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg dans *A bout de souffle,* de Jean-Luc Godard.

évidemment exister, et qui existe peut-être aussi toujours au fond de la psychologie de l'homme, mais nous pensons que le cinéma doit lutter aussi contre cette tragédie de la solitude. Pour moi, un héros comme Serge Magnan est un héros qui n'était pas tout à fait seul, même en prison, car il était solidaire des millions de jeunes qui pensent comme lui, mais n'ont pas eu le courage de faire ce qu'il a fait. Belmondo au contraire est pour moi un personnage négatif, car il représente une toute petite partie de la jeunesse française.

E. R. — Ce que je voudrais vous demander — mais peut-être me répondrez-vous que ça n'existe pas — c'est si vous concevez comme possible dans l'Union Soviétique que quelqu'un se rebelle contre le communisme au nom du capitalisme par exemple, pour prendre le côté symétrique de cette histoire.

S. Y. — Oui, nous montrons des gens qui, à leur façon, luttent contre notre Etat et contre nos théories, mais ce ne sont pas des héros positifs, évidemment !...

L. M. — A propos du film de Godard, je voudrais vous poser une autre question. Si vous le jugez dans l'optique positif-négatif, il est sûrement négatif, destructeur, nihiliste, certains vont même jusqu'à dire fasciste, mais si on le regarde d'un autre point de vue, c'est une vision poétique — qui est celle de Godard — et qui révèle beaucoup de phénomènes typiques de la vie française contemporaine, qui nous offre aussi le portrait d'une jeune Américaine qui est d'une vérité extraordinaire. Ceci, en dehors du fait que le film soit positif ou négatif, est un fait.

S. Y. — C'est évident. Voilà pourquoi j'ai regardé le film avec un grand intérêt : c'est pour moi un document sociologique.

« Hiroshima » incompréhensible en U.R.S.S.

L. M. — Je comprends que vous ne puissiez pas adhérer à ce genre de film, bien qu'artistiquement vous le respectiez tout de même, mais je ne pense pas que vous soyez absolument convaincu non plus par *Hiroshima.*

S. Y. — C'est une chose qu'on peut expliquer très facilement. Ce que j'aime dans *Hiroshima,* c'est, si on peut dire, la comparaison entre la tragédie du peuple japonais et l'histoire de cette jeune Française. Je pense que Resnais a bien montré ces deux histoires et c'était son droit de les montrer de la façon qu'il a choisie. Mais pour moi, homme soviétique, cette comparaison de la tragédie de millions de gens — et qui ne fait que commencer, puisque la menace de la bombe atomique existe toujours dans le monde — avec cette petite histoire d'une petite fille qui ne comprend pas ce qui se passe dans le monde et qui a un petit amour avec un soldat allemand, pour moi, cela me choque.

L. M. — Vous en avez discuté avec Georges Sadoul ?

S. Y. — Oui, et j'ai vu aussi des opinions analogues dans la critique française, chez les jeunes.

Donc, voilà ce qui nous gêne, nous. Mais le film est très bon et il y a chez nous de grands admirateurs d'*Hiroshima.* Mais je comprends pourquoi on ne l'a pas acheté, pourquoi on ne le projette pas devant le grand public. Notre public ne comprendrait pas cela.

L. M. — C'est la question qui me paraît importante. Aussi bien *A bout de souffle* qu'*Hiroshima,* films très différents, sont tout de même des films expérimentaux et très personnels, or vous les considérez l'un et l'autre, à des titres différents, comme négatifs.

S. Y. — *A bout de souffle,* oui, mais *Hiroshima,* non.

L. M. — Disons qu'il est neutre... Bon. Or, plusieurs des responsables du cinéma soviétique, ainsi que beaucoup de vos étudiants l'ont vu, et vous décidez, vous, responsables, de ne pas le montrer à votre public. Je comprends que vous ne montriez pas ce genre de film à vos cent millions de spectateurs, mais est-ce que dans certaines grandes villes... Tachkent, par exemple, et d'autres, les amateurs, les poètes, intellectuels ou hommes de théâtre ou étudiants ne seraient pas intéressés par ces films ? Pourquoi ne pourraient-ils les voir ?

S. Y. — Mais pendant le festival de Moscou, en 1959, nous avons largement projeté *Hiroshima,* et même devant de grands publics. C'est d'une autre chose que je parle. Je veux dire que, si vous montrez ce film à un très grand public, il ne comprendra pas.

L. M. — D'accord, mais la vraie question est celle que nous pouvons, si vous voulez, formuler de la façon suivante : concevez-vous qu'un film ne touche d'abord qu'une élite et soit introduit dans votre pays par un circuit de salles spécialisées, comme cela se produit chez nous ? Nous comprenons mal que Resnais, Antonioni, aux conceptions de gauche bien marquées, soient toujours inconnus en U.R.S.S. Baudelaire, Flaubert, Van Gogh, s'ils vivaient et créaient aujourd'hui, ne risqueraient-ils pas d'être mis à l'index par vos censeurs pour cause de « formalisme » ?

S. Y. — C'est une question très importante, mais, s'il n'y a pas de plus large diffusion de certains films, cela n'a rien à voir avec la censure. Chez nous, pour le cinéma, la censure n'existe pas. Quant à l'accusation de formalisme, ce n'est pas du tout la même chose et je ne pense pas que ce soit ce dont on peut accuser *Hiroshima.* Mais le film resterait incompréhensible pour la grande majorité des spectateurs soviétiques, car ils sont élevés dans une tout autre direction.

L. M. — Mais le film n'est pas sorti de Moscou, enfin je ne crois pas...

S. Y. — Oui, c'est vrai.

L. M. — Or, à Moscou, il y a eu quelques milliers de spectateurs. Or, il y en a tout de même quelques milliers d'autres, en Union Soviétique, qui ne sont peut-être pas la grande masse, mais qui aimeraient voir ce film. Concevez-vous l'existence d'une élite, qui ne serait pas une élite de snobs, à qui un tel film pourrait apporter une nouvelle vision du cinéma et peut-être faire comprendre certains problèmes, relevant justement de votre idéologie positive ?

S. Y. — Vous savez, il y a un fait sur lequel vous vous trompez. Si vous montriez *Hiroshima* au grand public, il n'aurait aucun succès. Ce n'est pas une question de censure ou de formalisme. Vous devez comprendre que notre grand public pense dans une tout autre direction. Le simple fait de voir mélangées une grande tragédie politique comme Hiroshima et une histoire d'amour dont l'action se déroule dans un lit... Vous savez que nous sommes très prudents dans ces questions-là. Le public n'est pas habitué à ces choses-là, il ne comprendrait pas. Il y a chez nous... Un puritanisme ? oui, si vous voulez, c'est cela, un puritanisme comme vous dites, et ça existe parce que...

Vous n'étiez pas à Moscou ?...

L. M. — A propos de *Samedi soir et Dimanche matin* ? De la petite controverse qu'il y a eu au sujet du film lors du festival ? Non, mais j'ai lu ceci : vous avez fait projeter ce film et vous en avez été très mécontent, car il montrait un ouvrier apolitique...

S. Y. — Oui, c'est cela, c'est cela. Voilà un cas.

L. M. — ...un ouvrier qui ne s'occupait pas de politique et couchait beaucoup avec les femmes.

S. Y. — Oui, c'est ça. Ça existe, mais je vais essayer de vous expliquer. Ce n'est pas à cause de la censure officielle, ce n'est pas à cause des gens qui luttent contre le formalisme, c'est simplement que, si vous vous adressez à un grand public, il ne peut pas s'intéresser...

L. M. — Nous sommes d'accord, mais le problème c'est que... Enfin, j'ai été récemment en Tchécoslovaquie, j'ai beaucoup discuté et on envisage de faire justement ce dont j'ai parlé. Accepteriez-vous, vous aussi, de projeter dans quelques salles, disons une salle pour une ville de 100.000 habitants, et ce, par exemple, trois fois par semaine, quelques-uns de ces films pour le public que ça pourrait intéresser ?

E. R. — Est-ce qu'il existe chez vous quelque chose comme les ciné-clubs ?

S. Y. — Nous sommes en train de créer un mouvement analogue.

E. R. — Est-ce qu'on peut voir en U.R.S.S. des films anciens, des films muets par exemple, et de quelle façon ?

S. Y. — Vous savez que nous avons une très grande cinémathèque, et il y a dans notre maison du cinéma, chaque soir, des projections de films anciens.

E. R. — A Moscou ? Mais dans les autres villes ?

S. Y. — Nous sommes en train de créer cela ailleurs également. Nous appelons cela Bureau de Propagande pour l'Art Cinématographique, et c'est destiné spécialement à la culture cinématographique, dans toutes les villes. On projette des films muets soviétiques et étrangers, mais avec une présentation. Il y a des critiques, des cinéastes qui font l'histoire des films et des metteurs en scène. Vous savez que nous connaissons bien l'histoire du cinéma mondial, et les élèves de notre institut voient chaque jour les classiques de l'histoire du cinéma.

Nous sommes des soldats.

E. R. — Je vais poser le problème de façon plus générale, si vous voulez. Tout à l'heure, nous avons parlé de Stendhal. Stendhal a dit dans son journal : « J'écris pour dans cent ans. » Un grand nombre de génies n'ont pas été compris tout de suite. Sans doute un film doit-il être rentable dans l'immédiat, et c'est très difficile de faire des films pour dans cent ans. Malgré tout, on peut considérer que certains films ont été incompris au début et que, maintenant, ils sont compris par tout le monde.

S. Y. — C'est le cas du *Cuirassé Potemkine* chez nous. C'est seulement après avoir conquis la gloire mondiale que le film est revenu à notre grand public et a été compris chez nous.

E. R. — Donc, vous pouvez concevoir que chez vous aussi il y ait des films de ce genre et qu'il n'est pas absolument nécessaire, même si le cinéma est un art des masses, qu'il soit compris tout de suite par tout le monde.

S. Y. — Oui, évidemment, mais vous savez bien que, s'il existe des films comme ça,

s'il y a une élite d'intellectuels qui peut les comprendre, il n'est pas nécessaire de les montrer à une grande quantité de spectateurs.

L. M. — Mais y a-t-il, ou y aura-t-il une possibilité... Enfin, voilà ce qui me paraît une contradiction très grave : Vous êtes un pays socialiste, bien que le socialisme recouvre encore beaucoup de différences. Je prends des esprits comme Resnais et Antonioni (et si Resnais et Antonioni étaient montrés chez vous, cela signifierait que Godard et d'autres y seraient montrés aussi), qui se disent de gauche. Ils subissent, si je puis dire, les contradictions de la Société où ils vivent, ils sont très angoissés, si je puis employer un terme un peu pompeux et cela passe dans leurs films (chez Godard aussi cela passe, d'une autre façon). Or, vous avez l'air de dire qu'ils marinent, qu'ils végètent dans leurs obsessions : « Nous, nous sommes trop clairs, le ciel est trop pur, nous n'avons pas besoin de souiller ce ciel en montrant cet univers sordide... » Eh bien ça, ça me paraît une attitude critique qui n'est pas du tout de gauche, qui n'est pas du tout socialiste et qui est vraiment presque réactionnaire.

S. Y. — Je ne suis pas d'accord. D'ailleurs nous venons d'acheter *Rocco et ses frères*, que j'aime beaucoup — aimez-vous ou non ce film, je ne sais pas, mais je pense que vous ne l'aimez pas — nous venons, donc, de l'acheter et nous le projetons sans coupures, car nous pensons qu'il vaut mieux projeter *Rocco et ses frères* que *La Dolce Vita* de Fellini. Oh, j'aime bien *La Dolce Vita* qui est un film très intéressant, mais c'est autre chose.

Vous savez que si nous projetions le film d'Antonioni *La Nuit* — nous avons acheté *Le Cri*, mais pas *La Nuit*... devant notre public qui est un public de travailleurs et qui a évidemment ses difficultés, car nous n'avons pas encore fini de construire le communisme, que si nous montrions à ces gens-là, qui viennent au cinéma, le soir, pour se distraire et en même temps pour penser, l'histoire de cette femme, de cette jeune bourgeoise, ils ne comprendraient pas la nouveauté du langage d'Antonioni. Il faut connaître toute l'histoire du cinéma italien et du cinéma mondial pour comprendre ce qu'Antonioni a apporté de nouveau. Nos spectateurs se contentent de regarder l'histoire et les personnages. Cette atmosphère luxueuse, ces gens qui s'ennuient, ils ne pourraient pas les aimer, ni leur solitude et leur impuissance. Et ils ont tous des voitures ! et des aises ! mais tout le monde rirait ! et on dirait : « Eh bien ! ce salaud-là, qu'est-ce qu'il fabrique ? Et pourquoi vous nous montrez tout ça ? Ça ne nous intéresse pas du tout ! » Vous devez comprendre leur psychologie.

L. M. — Mais ne pensez-vous pas que de jeunes étudiants pourraient retirer quelque chose de ce film ?

S. Y. — Je vais vous donner un exemple. J'ai été à New York... Non : à Hanover, un vieux collège américain où j'ai vu la pièce de Osborne, *Look Back in Anger*. Et les jeunes étudiants m'ont demandé : « Eh bien ! Mister Youtkevitch, est-ce qu'il ne se passe pas des choses comme cela chez vous ? Des jeunes gens qui s'ennuient et qui ne savent quoi faire de leur dimanche et tout ça ? » J'ai dit : « Oui, il se passe de ces choses, mais en général, on n'a pas le temps de s'y livrer. » Et c'est vrai, ce n'est pas de la propagande. Ça fait deux ans que je suis metteur en scène au jeune théâtre d'amateurs de l'université de Moscou. Je suis entouré de jeunes gens de vingt ans et je passe avec eux trois ou quatre soirées par semaine. Ils n'ont pas de ces problèmes. Ils ont des problèmes de morale, oui, d'amour, et ils veulent connaître l'art moderne — c'est leur grand sujet de discussion vous savez — mais ce sont des travailleurs et ils ne s'ennuient pas de cette façon-là. Ils n'ont pas ces problèmes-là. Notre jeunesse a d'autres problèmes, c'est un autre monde... C'est un monde socialiste — excusez-moi — c'est un monde révolutionnaire et je vous dis que nous sommes en marche, et vous ne comprenez pas... Enfin je vous dis que nous sommes tous des soldats, et quand vous êtes en marche, quand vous êtes dans une école militaire, quand vous êtes comme des soldats, il y a des choses que vous prenez avec vous et des choses que vous laissez de côté, parce qu'elles ne sont pas nécessaires pour votre bataille. Nous sommes des combattants, vous devez le comprendre, et c'est notre devoir d'être comme nous sommes.

Pas de bon film sans scénario.

E. R. — A propos de la jeunesse : qu'est-ce que vous pensez d'un film polonais comme celui de Wajda : *Les Innocents*. L'avez-vous vu ? Car, précisément, c'est un film très occidental, c'est même un film qui aurait pu se passer à Paris.

S. Y. — Oui, mais à Varsovie, ce n'est pas la même chose qu'à Moscou.

J'aime beaucoup Wajda. C'est un très grand metteur en scène et c'est mon ami, je l'aime beaucoup. Nous avons beaucoup discuté au sujet de son film, celui avec lequel vous avez été si injuste... *Cendres et Diamants.* Oh ! vous avez été injustes, injustes !... Car j'aime beaucoup son film.

L.M. — Pour revenir au cinéma français, je vais faire allusion à cette lettre que vous avez adressée à Marcel Carné à la veille de la guerre, lui reprochant la morbidité de ses films. Nous avons discuté d'*Hiroshima mon amour* et d'*A bout de souffle,* et vous semblez adresser toujours les mêmes reproches au cinéma français.

S. Y. — J'ai déjà dit les reproches que j'avais à faire au cinéma français.

L.M. — Je crois que vous êtes un fidèle lecteur des *Cahiers du Cinéma...*

S.Y. — Oui, en effet.

L.M. — Alors, je voudrais vous demander ce que vous pensez de la notion de cinéma d'auteur telle qu'on la défend aux *Cahiers ?* Est-ce que vous pensez que cette notion existe en Union Soviétique, est-ce que vous l'acceptez, ou la critiquez, ou la rejetez ?...

S.Y. — Non, vous savez... Nous pensons — et là je crois que je peux parler non seulement en mon nom propre, mais en celui de presque tous les cinéastes soviétiques — que l'auteur du film ce peut être ou un scénariste, ou un metteur en scène. Nous accordons une grande importance à la question du scénario. Nous ne pensons pas que l'on peut faire un bon film sans scénario. Il y a chez vous une théorie selon laquelle on peut faire de l'improvisation, tourner un film sans scénario. Cette théorie existe même dans la nouvelle école américaine, Cassavetes fait des films sans scénario. Mais nous pensons, nous, que le scénario n'est pas seulement un prétexte. Nous pensons que c'est un genre littéraire tout à fait spécifique et nous le respectons comme tel. Quel est l'auteur du scénario ? Ce peut être un metteur en scène — il y a des cas — ou un écrivain.

Il y a l'exemple de Poudovkine, que vous n'aimez pas — malheureusement —. Tant qu'il a travaillé avec un très bon écrivain, Natanzarki, qui est mort en 1932, il a fait de très bons films, comme *la Mère,* de Gorki, qui était adapté par Natanzarki et *La Fin de Saint-Petersbourg,* que j'aime beaucoup. Ensuite, il a travaillé avec un autre écrivain qui s'appelle Tchiniskraï, puis il a pensé qu'il pouvait tout faire tout seul, y compris le scénario. Vous savez qu'il existait chez nous une théorie du scénario émotionnel, théorie qui était très en vogue dans les années trente et dans laquelle même Eisenstein et Poudovkine ont trempé. Poudovkine s'est dit alors : Je prends seulement deux pages...

L.M. — A propos de cette théorie du cinéma d'auteur, il faut se méfier, car, si ça signifie qu'une seule personne doit être l'auteur d'un film, je crois que là-dessus on est de moins en moins d'accord, même aux *Cahiers.* Cela veut plutôt dire que c'est le metteur en scène qui signe le film, qui donne son ton au film, que c'est par la mise en scène essentiellement et presque exclusivement que le film acquiert sa vérité, et que les bonnes intentions dans un scénario, l'optimisme si vous voulez, ne suffisent pas, qu'il faut du concret, du réel...

S.Y. — C'est vrai, c'est vrai, mais malgré tout je pense qu'il existe parmi les jeunes écrivains, et les autres, parmi les scénaristes professionnels, des gens qui connaissent et aiment le cinéma et peuvent créer eux-mêmes, apporter quelque chose au style du cinéma. Nous avons des exemples. Les jeunes cinéastes de chez nous sont très liés avec les jeunes écrivains. C'est ce qui existe aussi chez vous, car la collaboration de Resnais avec Marguerite Duras et Robbe-Grillet a donné des résultats. Quel est l'auteur de leurs films ? Vous pouvez le dire ? Moi je ne peux pas. Chez nous la génération des jeunes écrivains soviétiques a beaucoup d'influence sur les jeunes metteurs en scène. Toutes les réussites de ces dernières années sont basées sur le travail des jeunes dramaturges et des jeunes écrivains.

L.M. — Oui, vous attribuez beaucoup d'importance à l'œuvre écrite, il s'agit de la transposer en termes visuels, en termes de cinéma. Truffaut, par exemple, faisait l'autre jour cette distinction : il y a ce cinéma-là, un cinéma conçu, qui consiste en une transposition la plus fidèle possible d'un scénario donné, et un autre cinéma qui est une espèce de quête du réel, d'appréhension de moments, d'instants, de regards, qui est, je crois, le cinéma de Rouch, de Godard aussi, et je crois même qu'Alain Resnais se reconnaîtrait dans cette définition. Cette deuxième tendance, il me semble qu'elle est complètement absente du cinéma soviétique, ce regard jeté sur le réel, qui ne prétend pas interpréter le réel en fonction d'une idéologie mais tirer du regard même... On ne voit pas ça dans *la Ballade du soldat,* dans *Quand passent les cigognes,* qui sont des films bien faits, très respectables mais...

S.Y. — Il faudrait voir beaucoup de films pour juger, et je pense que si vous voyiez certains films soviétiques, vous changeriez d'avis si vous n'êtes pas...

E.R. — *Voilà : nous trouvons,* d'après les films soviétiques actuels, qu'il y a trop de Poudovkine, ou peut-être d'Eisenstein, et pas assez de Dziga Vertov.

S.Y. — C'est une autre question. Moi, je suis de votre avis, car je pense qu'on doit revenir à Dziga Vertov. Oui, vous avez raison, car il y a une espèce d'académisme, comme vous dites, dans notre cinéma et sans doute doit-on revenir à certaines tendances de Dziga Vertov. Mais Dziga Vertov était aussi le cinéaste le plus... le plus propagandiste, si j'ose employer le terme. C'est un grand poète, mais le plus grand film de Dziga Vertov n'est pas *l'Homme à la caméra,* c'est *Les Trois Chants de Lénine,* ou *la Sixième Partie du monde,* et il y a encore trois ou quatre autres films de ce genre. Vous voyez qu'il a trouvé la solution entre le documentaire et le point de vue d'auteur et qu'il ne regarde pas seulement la réalité objectivement, comme on dit, mais qu'il entre dans la réalité, dans la thèse. Oh ! je sais que vous n'aimez pas les films à thèse, mais cela existe aussi et je pense que, dans ce sens-là aussi, on doit revenir à Dziga Vertov.

Mes Américains préférés.

L.M. — Vous savez que le jeune cinéma français de tous bords, sans distinguer une droite et une gauche, engagé ou non engagé, est très influencé par le cinéma américain. Le cinéma américain joue un grand rôle en France et je voulais vous demander si le cinéma américain, en tant que cinéma d'auteurs et de genres, exerce une influence quelconque sur le cinéma soviétique. Imaginez-vous, par exemple, des comédies musicales ou des westerns soviétiques ? Et dans les films américains, si vous en voyez, qu'est-ce que vous aimez ?

S.Y. — Vous savez, il n'existe pas d'influence du cinéma américain, car malheureusement nous n'avons pas vu de films américains, ceci pour des raisons politiques. Dans les échanges culturels avec l'Amérique, nous choisissons seulement sept ou huit films... Très conformistes, oui... Il y a eu *Douze hommes en colère* qu'on a présenté chez nous et qu'on aime beaucoup, c'est un film intéressant.

L.M. — Mais vous connaissez le cinéma américain, vous.

S.Y. — Oui, je le connais bien, et j'ai émis le vœu que, quand notre délégation ira en Amérique, elle choisisse des comédies musicales qui sont très bonnes à mon avis. Les films de Minnelli, de Gene Kelly sont des films très intéressants et qui vont avoir un très grand succès chez nous.

Nous essayons aussi de faire des choses analogues. Je ne sais si vous en avez vues. Peut-être connaissez-vous le film d'Alexandrov ? Il y a des jeunes qui, maintenant, s'essaient dans cette voie.

Mais le western n'existe pas chez nous, car notre western, c'est la guerre civile. C'est la même chose pour nous. Il y a Samsonov qui a essayé de faire *Bornes en flammes,* qui est une espèce de western soviétique, mais cela n'existe pas chez nous en tant que genre. Nous avons les aventures de la guerre civile, c'est, si l'on peut parler ainsi, notre période romantique.

J'ai vu des films américains de l'école moderne : les films de Rogosin, de Shirley Clarke, de Cassavetes. Avez-vous vu *Connection ?* Je ne pense pas que ce soit une grande chose.

L.M. — Je ne suis pas non plus très admirateur de ce film. Je vous signale qu'aux *Cahiers du cinéma,* on tique un peu devant cette avant-garde américaine. Par contre, on a une grande admiration pour l'école classique américaine, que ce soit Vidor, Nicholas Ray, Howard Hawks..., qui définissent une sorte de classicisme américain.

S. Y. — Oui, mais je ne suis pas de votre avis sur Hitchcock. Je l'aime beaucoup, je vais voir tous ses films, mais je ne pense pas qu'il soit un très grand metteur en scène. J'ai lu le livre de Rohmer, évidemment, mais je... je ne suis pas d'accord. Je pense que, même s'il est un grand metteur en scène, ce n'est pas un philosophe. Ce qui fait mon admiration, c'est que vous puissiez écrire sur Hitchcock et sur ce genre de metteur en scène des choses si intéressantes. Mais à mon avis, vous avez inventé une figure qui n'existe pas. C'est mon avis personnel, mais je pense que c'est quand il garde sa tradition réaliste



Youtkévitch, par Matisse.

que le cinéma américain est un grand cinéma. J'admire les films de Nicholas Ray. Je n'en ai pas vu beaucoup, mais j'ai vu *La Fureur de vivre*. C'est un très bon film, d'un très grand metteur en scène. Et j'aime beaucoup Aldrich. J'ai vu quelques films de lui : *Attack*, *Le Grand Couteau*... C'est aussi un très grand metteur en scène. J'ai vu aussi les *Sentiers de la gloire*, de Stanley Kubrick. C'est un très grand film, malheureusement *Spartacus* n'est pas réussi, car, en essayant de faire une épopée un peu imitée des films soviétiques, il a abouti à un film glacé, froid. Il y a en tout cas une grande force dans le cinéma américain.

E. R. — Et que pensez-vous de Kazan ?

S. Y. — De Kazan ? Ah ! malheureusement je n'ai vu que deux ou trois de ses films. Je pense que c'est un très bon metteur en scène, mais je déteste sa philosophie.

E. R. — Que pensez-vous du jeu de l'Actors' Studio ?

S. Y. — Il est basé sur Stanislavski, mais en exagérant. Il a adopté un des côtés des méthodes de Stanislavski, un côté tics et nervosité qui existe toujours quand on fait une sorte

de psychanalyse, quand on fait quelque chose de la force de Stanislavski, mais je pense que c'est une très bonne influence et nous sommes heureux de voir Stanislavski passer de l'autre côté, dans le théâtre et le cinéma américains. C'est très bien, car au fond il s'agit d'un jeu de psychologie réaliste, et nous sommes très forts dans ce domaine-là.

E. R. — De toute façon, je trouve qu'il y a une école de l'acteur russe qui est extraordinaire.

S. Y. — Oui, et, vous savez, nous avons de jeunes acteurs... Nous avons de très bonnes écoles de jeu.

Je suis très heureux de voir Kazan diriger son école de jeu avec Strasberg, mais je déteste l'idéologie de Kazan qui est, à mon avis, un mouchard, on le sent, ça, dans ses films. C'est dommage, car c'est un homme de talent. Mais je n'ai pas vu son film, *Un homme dans la foule,* sur la télévision. J'ai seulement lu le scénario et je pense que c'est extrêmement intéressant à tous les points de vue. C'est un document sociologique.

Notre pain hebdomadaire.

L. M. — Vous qui vous intéressez spontanément au cinéma social, connaissez-vous le groupe anglais du *Free cinema ?*

S. Y. — Oui, nous avons présenté tous leurs films.

L. M. — Que pensez-vous de ce qu'ils ont cherché à faire et de ce qui aboutit à *Samedi soir et Dimanche matin* ? C'est une forme de cinéma engagé...

S. Y. — Je pense que c'est une chose très importante pour le cinéma britannique qui était le cinéma le plus conformiste du monde, puisque vous tenez à faire l'épreuve du conformisme...

L. M. — Croyez-vous que ce soit aussi important dans le cinéma mondial que chez nous la Nouvelle Vague ou...

S. Y. — Non, non. Je pense que c'est la même direction et qu'on répète les choses qu'on a faites dans le cinéma soviétique avec Dziga Vertov par exemple. Ils ont eux aussi une belle tradition, avec Flaherty. L'aimez-vous ou non, je ne sais pas, mais j'aime beaucoup Flaherty. Je l'ai connu personnellement et il a fait des merveilles. Je pense que *l'Homme d'Aran* est un des meilleurs films du monde. La grande tradition du film documentaire a toujours existé dans le cinéma anglais, et je pense que c'est une chose très importante pour tout le cinéma. J'estime aussi beaucoup le travail de Lindsay Anderson, qui maintenant ne peut plus rien faire.

L. M. — Mais est-ce que vous pensez que c'est très important, en dehors de l'Angleterre. Car enfin, c'est quelque chose de très différent de la Nouvelle Vague française et d'autre part, on y trouve une volonté de responsabilité sociale qui n'est pas au service d'une idéologie, il faut bien le dire. Il y a, au contraire, chez les Anglo-Saxons, un côté très pragmatiste, très humaniste, au sens large...

S. Y. — Mais j'aime beaucoup le film de Karel Reisz, et je pense que, sans ce mouvement, il n'aurait pas existé.

E. R. — Moi, je l'aime moins, car je trouve qu'il reste théâtral. On sent l'acteur. Je trouve qu'il y a plus de naturel dans la Nouvelle Vague française.

S. Y. — Oui, peut-être, mais quand même, c'est un événement dans le cinéma britannique.

L. M. — On y sent une volonté de situation du sujet dans la société qui n'est pas du tout dans la Nouvelle Vague. La Nouvelle Vague existe dans le vide, elle est purement individuelle.

E. R. — Mais quand je vois le film de Rozier, *Adieu Philippine,* quand je vois ce garçon qui joue un ouvrier — et qui d'ailleurs n'est pas un acteur —, je le trouve mille fois plus vrai que l'acteur du film de Reisz.

S. Y. — Mais moi, j'ai une question à vous poser maintenant. Comment expliquez-vous que le public français absorbe tous ces films qu'on produit avec Jean Marais et des acteurs comme ça ? Des films comme *Le Capitan, Le Bossu, Les Trois Mousquetaires, Le Comte de Monte-Cristo* et autres grands spectacles ? Ne pensez-vous pas que le public français



Youtkévitch, par Picasso.

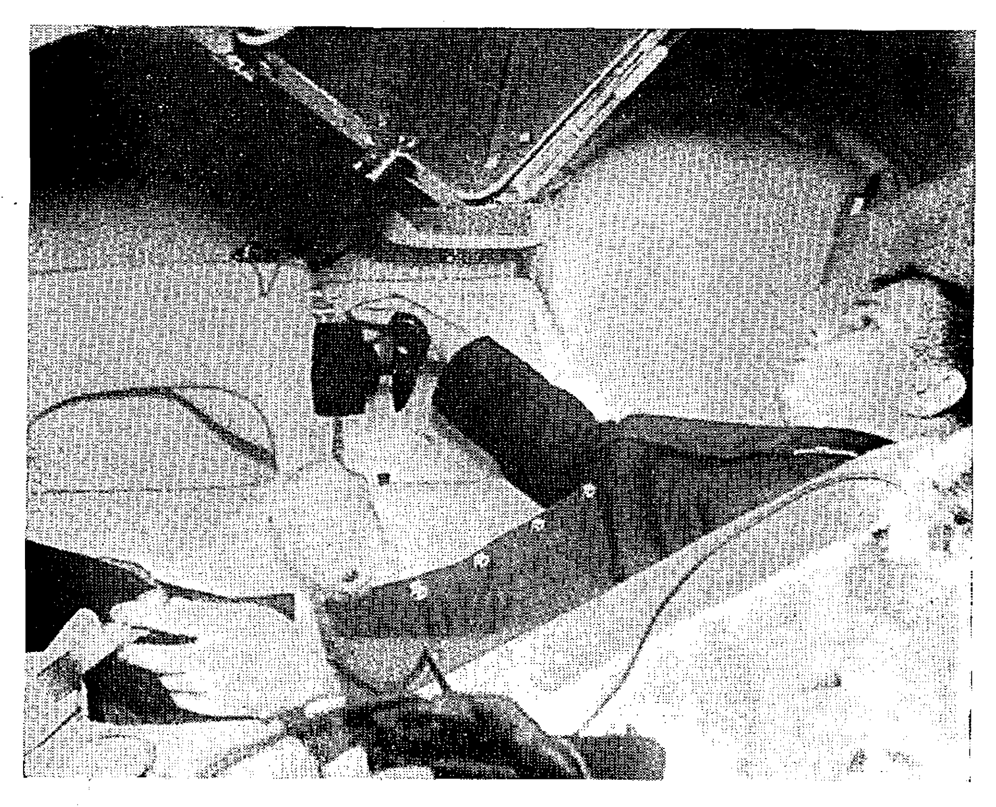
a besoin de films de ce genre-là ? Et comment expliquez-vous que les films de la Nouvelle Vague, qui sont parfois très bons, n'aient pas conquis le grand public ?

E. R. — Je vous l'ai dit : le grand public n'est pas tout de suite préparé à aimer les chefs-d'œuvre, les chefs-d'œuvre sont des choses difficiles et le grand public a des goûts faciles. Tout le monde ne peut pas aimer Picasso et Matisse. Du moins, pas tout de suite.

L. M. — Dans votre question, vous êtes injuste, car ce sont de jeunes metteurs en scène qui débutent et qui, malgré tout, font des œuvres expérimentales au meilleur sens du terme.

S. Y. — Je me posais seulement la question du sujet, car je pense que le grand public, le peuple, comme nous disons, a besoin du cinéma comme du pain, chaque semaine, et qu'il veut voir des films avec de l'action, des films, si vous voulez, purs, simplistes, des films d'aventures ou quelque chose comme ça, et c'est, je pense, une chose nécessaire.

(*Propos recueillis au magnétophone.*)



Le cosmonaute Youri Gagarine dans *Le Premier Vol vers les étoiles,* film documentaire de Bogolepov, Kopaline et Kossenko.

LA SEMAINE DU CINÉMA SOVIÉTIQUE

par Louis Marcorelles

Serge Youtkévitch a tort d'imaginer qu'aux *Cahiers du cinéma* on déteste systématiquement le cinéma soviétique. Qui a fait un sort au film posthume d'Alexandre Dovjenko, *Le Poème de la mer,* mis en scène par Julia Solntseva, sinon les *Cahiers* à l'unanimité, notamment André Martin dans un admirable article écrit immédiatement après le choc d'une première vision lors de la précédente Semaine du Cinéma Soviétique tenue à Paris il y a deux ans ? Qui s'apprête à dire que *Le Cheval qui pleure,* de Marc Donskoï, est presque aussi beau que du Mizoguchi ? Qui a défendu farouchement Eisenstein, et surtout

Ivan le terrible, lesquels, il est vrai, n'ont guère besoin d'être défendus ? Ce dont nous nous méfions comme la peste, c'est la tradition de la qualité soviétique, ces films trop polis pour être honnêtes, qui ont glané les récompenses suprêmes, ces dernières années, aux Festivals de Cannes, Venise, San Francisco ; en premier lieu *Quand passent les cigognes* et *La Ballade du soldat,* ouvrages fabriqués au possible, artificiels, le premier digne en tout point de recevoir le prix *Marie-Claire,* s'il existait, le second si décevant, esthète au pire sens, surtout venant après le gentillet *Quarante et unième* du même auteur.

En même temps, nous bisquions de voir traîner dans la boue le très simple, très pur *La Maison natale* de Lev Koulidjanov, complètement ignoré à Cannes en 1960 et tellement supérieur aux chefs-d'œuvre empaillés de Kalatozov et Tchoukhraï. Et je n'ai pas parlé de Boris Barnet metteur en scène favori de Jacques Rivette, de Frederic Ermler, et j'en oublie. Nous avions l'impression que le cinéma soviétique était sous la coupe d'un vaste consortium paternaliste où règnent sans pitié les Alexandrov, les Guerassimov, les Pyriev, bref tous les survivants de la « qualité » stalinienne. Imaginons un cinéma français qui serait administré exclusivement par Delannoy, Autant-Lara et Le Chanois. Autant dire qu'on ne rigolerait pas tous les jours.

La récente Semaine du Cinéma Soviétique, troisième en date, a-t-elle complètement levé nos soupçons ?



Des sept films présentés, deux étaient déjà connus de la majorité des critiques français, qui avaient pu les voir soit à Cannes (*Les Cosaques* de Vassili Pronine) soit à Venise (*Paix à celui qui vient au monde,* d'Alexandre Alov et Vladimir Naoumov, Prix Spécial du Jury). Sur le premier, adapté d'une nouvelle de Léon Tolstoï et presque entièrement tourné dans des décors odéonesques, qu'ajouter sinon que Zina Kirienko, la jeune fille en fleurs du *Poème de la mer,* la jeune maman du *Destin d'un homme,* méritait autre chose que ces chromos, que Boris Andreev, le bouillant et bavard héros de *La Chute de Berlin,* n'a rien à envier au Gabin des *Grandes Familles. Paix à celui qui vient au monde* fut à Venise un sérieux concurrent de *L'Année dernière à Marienbad* pour le Lion d'Or, notamment auprès de plusieurs confrères italiens épris de « réalisme social ». D'autres, par contre, le comparent à *Taxi pour Tobrouk.* On en reparlera.

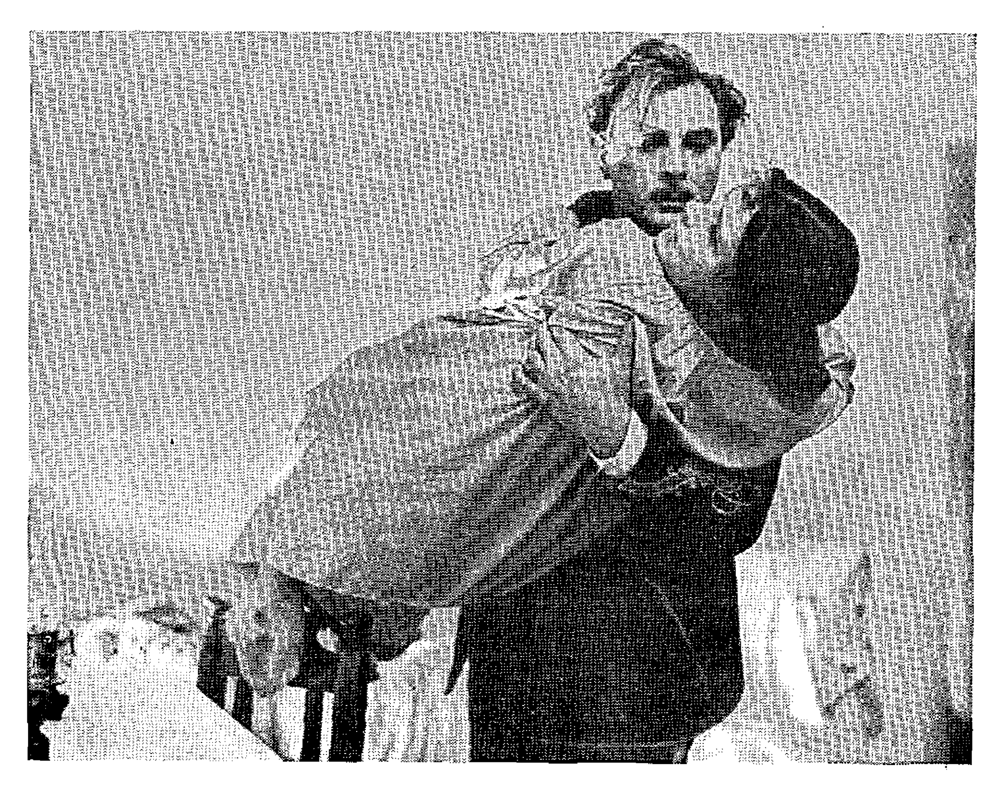
Des cinq films restants, deux sont des adaptations de « classiques », *Résurrection* de Mikhaïl Chveitser d'après le roman de Tolstoï, et *Trois contes de Tchékhov,* ouvrage omnibus où, sur la suggestion des organisateurs français, on a réuni en un seul long métrage trois moyens métrages d'une demi-heure, œuvres de débutants, *Une Vengeance,* d'Irina Poplavskaia, en couleur, *Aniouta,* de Marie Andjaparidzé et *Vanka,* d'Edouard Botcharov. Un troisième, du spécialiste des films « féeriques » soviétiques, Alexandre Ptouchko, l'auteur du *Nouveau Gulliver,* de *Fleur de Pierre,* de *Sadko,* s'adresse résolument aux moins de treize ans, *Voiles écarlates.* Les deux autres, contemporains, furent aussi les plus remarqués : *Ciel pur,* d'abord, de Grigori Tchoukhraï, Grand Prix du Festival de Moscou 1961 et *L'Amour d'Aliocha,* de Toumanov et Choukine, débutants dans la carrière. *Voiles écarlates* était un Cinémascope couleurs, *L'Amour d'Aliocha* un Cinémascope noir et blanc. Si, comme dans un temps lointain, je m'amusais à établir des cotations, j'aurais ainsi noté chaque film :

Une Vengeance	6/10
Résurrection	6/10
L'Amour d'Aliocha	5/10
Ciel pur	5/10
Aniouta	4/10
Vanka	3/10
Voiles écarlates	2/10

Dire de tous ces films, bons ou mauvais, qu'ils sont sans exception « théâtraux », au bon ou au mauvais sens, équivaut à affirmer une évidence. Le ou les retours en arrière pullulent. Le récit à peine démarré, sur un horizon ensoleillé (*Ciel pur*) ou au contraire *dans la pénombre sordide d'une cave-prison* (*Résurrection*), les auteurs ont vite fait de renverser le sablier, de s'installer confortablement dans le *flash back* qui permet de tout expliquer. Légitime, pour ce qui est de Tolstoï, et encore, il n'a d'autre raison d'être, dans le cas de *Ciel pur*, qu'une lourde volonté de didactisme. Quant aux trois Tchékhov, ils n'existent que par le commentaire *off*. De tous, *Une Vengeance* est le plus réussi parce qu'il avoue franchement ses origines, ne masque pas en cinéma sa théâtralité, bref, joue le jeu comme du Guitry ou du Mankiewicz. Un bourgeois moscovite épanoui, excellemment interprété par un sosie russe de Jim Gerald et Heinrich George, Mikhail Yanchine, apprend que sa jeune épouse le trompe avec un gandin. Vexé dans son amour-propre, le mari bafoué complote une vengeance à sa façon après avoir appris que les amants communiquent par des messages qu'ils cachent dans la statue d'un parc. Le mari imagine un chantage contre un tiers, supposément exercé par le gandin, lequel somme le tiers de payer ou se démettre. Au lieu du message amoureux, le gandin trouve une enveloppe avec de l'argent, au grand désarroi du mari, furieux de la lâcheté du tiers, dont il croyait qu'il chercherait à se venger du maître-chanteur,

Ce Tchékhov penche curieusement vers Labiche et la comédie de mœurs. L'inspiration est certes un peu courte, l'artifice trop cousu de fil blanc, mais un rythme rapide, la verve de l'interprète principal, des couleurs non désagréables, emportent la mise. On regrettera seulement que l'auteur n'aille jamais *au-delà* de son sujet. Avec *Résurrection*, dont on ne nous offre que la première partie, du procès à la condamnation de Katioucha, même reproche, accentué encore pour certains par la lenteur de l'ouvrage. Mais dans ce cas, je crois, il fallait être lent. Une jolie fille plantureuse est traînée hors de son grabat, dans la prison centrale, au tribunal où elle sera jugée pour avoir participé à l'empoisonnement d'un marchand. A la même heure, un jeune désœuvré élégant, le Prince Nékhlioudov, achève de se préparer pour aller participer comme juré à ce procès. Nékhlioudov reconnaît aussitôt Katioucha dont il fut le premier amant. Partagé entre de lointains souvenirs, le désir de ne pas faire condamner une innocente, et la peur du scandale, Nékhlioudov se tait et laisse condamner la jeune femme à quatre ans de bagne. A la dernière image, qui n'est que la fin de la première partie, Nékhlioudov décide d'entreprendre à ses frais une procédure de révision.

Tout le film est fait des remords, des hésitations, des souvenirs, des deux protagonistes. Le jeu des acteurs, comme dans le Tchékhov, s'inscrit dans la plus pure tradition du Théâtre d'Art : le comédien est supposé pouvoir mimer tous ses élans, souffrances, états d'âme. Certains de mes confrères ont eu beau jeu à railler le côté jeune premier mondain, presque échappé d'un film franco-russe d'avant 1939, d'Evgueni Matveev dans le rôle du Prince. Je vois mal quel autre choix s'offrait à l'acteur, dans ce film volontairement *théâtral, qu'un réalisme poussé et pourtant sans surcharge.* L'ouverture chez le Prince en train de s'apprêter devant sa table de toilette avec ses flacons de parfum, me paraît être un morceau d'une extrême virtuosité. L'œil de la caméra ne fait que grossir ce qui n'aurait guère été différent à la scène (les Russes sont spécialistes de ces adaptations de grands romans, Balzac y compris). Mais j'admire surtout l'art de la jeune Tamara Skomina, capable tour à tour de porter dans son regard tout l'opprobre d'une créature mise au ban de la société ou au contraire la pureté d'une jeune fille s'ouvrant à l'amour. J'admire l'étonnante scène à la gare, où Katioucha court vainement après son amant dont le train passe sans s'arrêter et hurle sa douleur, soudain immobile, de dos, face au train qui fuit. Faut-il dire avec les fidèles de Tolstoï qu'il ne valait pas la peine de mettre en film un si mauvais roman, impliquant par là que l'adaptation filmée ne trahit pas l'original ? Le conflit tolstoïen entre le monde de la chair et celui de l'âme, entre le Docteur Jekyll et le M. Hyde de tout individu, peut aujourd'hui prêter à sourire. On sent trop que ce manichéisme d'essence chrétienne colle à l'âme russe, même communisée, pour rire de pareil schématisme. Et vive le mélo où Margot a pleuré !



Résurrection, de Mikhaïl Chveitser.

L'Amour d'Aliocha enchante à juste titre nos tendres progressistes par sa fraîcheur, sa gentillesse, même s'il se contente de galoper paresseusement derrière une anecdote simplette. Aliocha (Léonide Bikov) a vingt ans, la blondeur d'un komsomol qu'il ne semble pas se soucier d'être (se rappeler *La Jeune Garde*), prospecte dans la nature avec un groupe itinérant, aime la jolie garde-barrière Zina (Alexandra Zavialova), coquette et superficiellement frivole. Chaque semaine Aliocha accomplit des kilomètres pour aller témoigner de son amour muet envers l'ingrate fille. Le film pèche souvent par excès d'élaboration du scénario que la mise en scène n'arrive pas toujours à suivre, la façon de caricaturer le méchant ouvrier qui veut voler la femme du voisin puis la petite amie du copain (avant d'être pris d'une brûlante crise de remords). Le découpage manque de nerf, les mêmes images reviennent trop souvent, comme si le tandem directorial, trop fier de son petit sujet qui n'a pas l'air mais..., avait décidé de ne pas poursuivre plus avant son effort. Il y a mieux à faire sur des sujets contemporains, puis *L'Amour d'Aliocha* était le seul film de la sélection soviétique franchement situé de nos jours. Il faudra bien admettre un jour en haut lieu qu'on peut et doit montrer à l'écran un héros « négatif », qui a envie d'envoyer tout promener, boulot, morale, copains, parce qu'il a marre des conventions. C'est là où le cinéma américain, longtemps encore, sera pour nous une source de joie renouvelée. Révolte individuelle qui n'exclut pas d'ailleurs une adhésion plus profonde à l'ordre existant.

Ciel pur ne se déroule pas exactement de nos jours, même s'il est résolument conçu dans l'optique de 1960. Je ne résiste pas au plaisir de reproduire les deux premiers paragraphes du texte de présentation soviétique du film, tel qu'il est traduit :

« Mieux vaut brûler, mieux vaut s'enflammer que se consumer lentement, de jour en jour... sans lumière ni chaleur. »

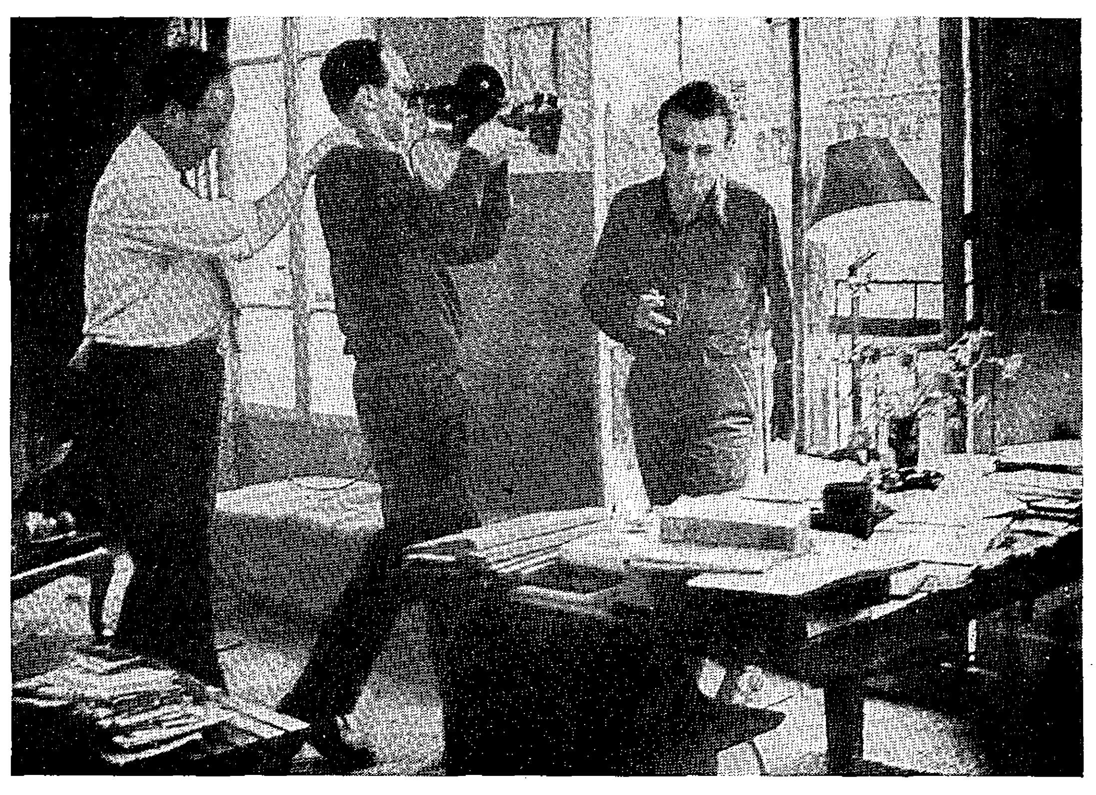
« C'est une petite femme frêle, Sacha, qui prononce ces paroles énergiques. Elle dit cette phrase presque à la fin du film, en s'adressant à ses proches qu'elle appelle à vivre et à travailler à plein rendement. »

Même si Tchoukhraï, le metteur en scène, et son scénariste, le journaliste Daniel Khrabrovitski, n'emploient pas exactement ce langage, l'esprit du film procède de ce behaviourisme bien pensant qui nous ferait volontiers croire que Staline, le stalinisme, furent de simples accidents, des négligences. Sacha, donc, a connu en 1941, aux heures graves du siège de Moscou, l'as de l'aviation Alexei Asthakov. Ils se sont aimés, un jour il est porté mort au cours d'un raid de reconnaissance. Sacha attend un enfant, qu'elle élèvera en travaillant à l'usine. La paix retrouvée, Alexei rentre avec quelque retard, mais se trouve aussitôt au banc de la société soviétique qui, selon le code stalinien, n'accepte les héros que morts ou dûment rendus inoffensifs. Or, Alexei malgré son courage a été fait prisonnier et, à son retour au foyer, n'a plus sa place ni dans la hiérarchie du parti, dont il était membre, ni dans l'aviation. Sacha et Alexei ne comprennent pas cet ostracisme, qui fut pourtant, de longues années durant, une obligation morale dans la société soviétique. Alexei est « à bout », quand opportunément meurt le méchant Jojo et se produit le dégel tant attendu, asséné par Tchoukhraï selon une symbolique qui ne fait pas de quartier. C'est là où l'on commence à avoir peur. De Tchoukhraï, on accepte la leçon, pour autant qu'ancien combattant il dut connaître dans la vie les frères d'Alexei Asthakov. Mais on voudrait plus de subtilités, d'autres explications.

Le film est très supérieur à *La Ballade du soldat,* malgré sa technique anachronique, ses effets téléphonés, ce ridicule morceau de bravoure à la gare. Un train passe sans s'arrêter, bourré de conscrits qui vont au front, tandis que, sur le quai, des femmes éplorées attendent vainement de reconnaître qui un père, qui un frère, qui un mari. Tchoukhraï a voulu refaire les escaliers d'Odessa, avec ce train qui n'en finit pas, ces visages aux regards brouillés par l'émotion. A mon gré il n'atteint que le comble du factice : la technique, au sens le plus bête, claironne ici l'émotion. Eisenstein n'a jamais enseigné pareille aberration. Comme tous ses confrères de cette Semaine Soviétique, il se fait l'esclave peureux de son sujet, et comme cette fois le sujet se limite à une observation superficielle, nous sommes loin du compte. Il reste la gentillesse, toujours, la vivacité, de Nina Drobycheva, elle aussi excellant à passer de l'âge des rubans dans les cheveux à celui des grandes émotions amoureuses et de la souffrance. Il reste l'impossible personnage d'Asthakov, sauvé par la conviction d'Evgueni Ourbanski. Il reste le premier effort pour décrire sincèrement la terrible misère du soviétique moyen sous le règne de Staline. Nous serons encore plus touchés par le plaidoyer le jour où les héros, même à rebours, n'en seront plus, où l'homme, sous Khrouchtchev comme sous Staline, sera simplement un homme avant d'être un Soviétique. Pour l'instant, c'est trop demander au cinéma d'U.R.S.S.

Je ne vois guère à dire des trois autres films mentionnés plus haut. *Aniouta,* touchante histoire d'une pauvre fille réduite au rôle de femme-objet auprès d'un étudiant en médecine, n'a presque aucun défaut, reste constamment en deçà, force sur la sobriété, le dépouillement, et finalement rejoint par d'autres chemins un misérabilisme que Donskoï eut toujours soin d'éviter. *Vanka,* l'histoire du petit frère, spirituellement, du Gorki enfant de ce même Donskoï, n'est lui qu'une maladroite carte postale par des amateurs au cœur gros comme une patate. Autant vouloir la mort du cinéma, à faire ainsi de l'illustration littérale avec comédiens aux barbes tremblantes, gamin trop chérubin, etc. *Voiles écarlates* mérite le Prix Delannoy (Jean) pour son parfait sérieux, mis au service de la « poésie ». Le décor et la couleur sont honorables, c'est tout ce qu'on peut dire de cette fable indigeste sur les amours d'une bergère et d'un roitelet au petit cours.

Louis MARCORELLES.



Chronique d'un été : Jean Rouch et l'opérateur Michel Brault.

CINÉMA VÉRITÉ OU RÉALISME FANTASTIQUE

par Fereydoun Hoveyda

Le nouveau film de Jean Rouch fait penser à « La Pléïade », cette collection de luxe qui réunit souvent dans le même volume un roman et les « carnets » de l'auteur à propos de ce roman. Mais le cinéma, comme il fallait s'y attendre, bat la littérature sur ce terrain. En effet, le lecteur de « La Pléïade » *peut* se référer, *s'il le désire,* au « carnet ». Il peut s'en abstenir ou encore lire l'un après l'autre. Le spectateur de Rouch et de Morin, lui, est *forcé* de prendre connaissance du « carnet », et ce dans l'ordre même où les auteurs ont décidé de le lui livrer. Ici, le « carnet » et le « roman », si l'on me permet

d'employer des comparaisons littéraires à propos d'un film, se mêlent inextricablement au fil de la construction et se montrent indispensables l'un à l'autre.

Mais ce recours au vocabulaire analogique sent trop son origine aristotélicienne pour pouvoir rendre compte de la réalité cinématographique de *Chronique d'un été*. Sacrifions-le donc à la mémoire d'Alfred Korzybski, et affirmons plutôt que, si, comme le disait Rouch lui-même, *La Pyramide humaine* est le film d'un film, *Chronique d'un été* est simultanément un film et le film de ce film. La logique habituelle nous commanderait de parler tour à tour de chacun de ces deux aspects. Mais il convient de se méfier des pièges que nous tend l'héritage aristotélicien. Un film *et* le film de ce film, oui; mais mêlant sans cesse leurs images pour aboutir à quelque chose de *sui generis,* d'absolument nouveau. L'analyse risquerait de démanteler cette unité profonde et de nous conduire à des conclusions erronées. Car, pris morceau par morceau, le film de Rouch n'échappe pas aux critiques. Mais, considéré dans son ensemble, il emporte l'adhésion.

Je dis bien : le film de Rouch. Je ne veux pas nier par là l'apport très important de Morin, ni celui, très personnel, des protagonistes. *Chronique d'un été,* plus que d'autres films, est une œuvre collective. Mais il s'inscrit immédiatement et si bien dans l'itinéraire de Jean Rouch, il participe tellement de l'évolution de son style et de ses idées, que force nous est d'admettre *qu'il lui appartient en propre.* Il nous apporte la preuve, si besoin en était, que, quelle que soit l'étendue des collaborations et des coopérations, le metteur en scène demeure seul maître à bord. *Marienbad* ou *Hiroshima* sont des films de Resnais, et de lui seul. Il n'y a que ceux qui tiennent le cinéma en piètre estime pour accoupler le nom de l'auteur de *Nuit et brouillard* à celui de Marguerite Duras ou d'Alain Robbe-Grillet. La modestie d'un créateur, lorsqu'il déclare : « *Nous* avons voulu faire ceci ou cela », ne doit pas nous tromper. Une certaine manière de faire voir le monde importe plus que les thèses en jeu. Telle est la loi de l'art qui fait qu'au cinéma les idées se fondent dans le creuset de la mise en scène.

CHASSEZ LA MISE EN SCENE...

Voilà le mot lâché : un mot que Rouch exècre, lui qui prétend au rôle de simple instrument, de prolongement de la caméra, suppléant aux limites de la machine, espèce de « caméra vivante », mais, justement, *vivante.* Niels Bohr remarquait déjà qu'en physique l'observateur perturbe l'objet observé. C'est que Rouch, après tant de films, est devenu un vrai metteur en scène. Un metteur en scène qui sait tromper son monde en alléguant, à tout bout de champ, l'absence de mise en scène. Et, si ses théories pouvaient à la rigueur s'appliquer à ses premiers films, il en va différemment depuis *Les Maîtres fous* et *Moi un noir.* L'attitude « paternaliste » qu'il conservait, à son insu, à l'égard des anciens colonisés modelait son style et finissait par aller à l'encontre de ses projets initiaux : c'est ce qui m'incitait à émettre des réserves sur ses films africains. Ce paternalisme disparaît, maintenant qu'il se tourne vers les blancs, vers son propre pays.

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas un plan de son dernier film qui ne soit *mis en scène,* même pas cette séquence où Marceline, dans les Halles vides, parle de sa déportation. Ce n'est pas seulement son verbe qui nous touche, mais surtout la façon dont le décor et le discours s'inscrivent dans le cadre de la caméra en mouvement. Idée simple de mise en scène, si l'on veut; mais idée de mise en scène tout de même. Il n'est pas besoin de recourir aux « conditions d'incertitude » d'Heisenberg pour savoir que l'observation impartiale est un mythe. Et si, un instant, la prétendue objectivité de la caméra a pu revigorer ce mythe, l'ambiguïté fondamentale de l'appareil manié par un cinéaste n'a pas tardé à se révéler.

Le « cinéma-vérité », comme jadis le « ciné-œil », n'est qu'un leurre, un miroir-



Chronique d'un été : Marie-Lou et Nadine.

aux-alouettes qu'on tend au spectateur, afin de lui faire croire qu'il est en train de voir sa propre image. Qu'entend Morin par « cinéma-vérité ? Un cinéma « *qui surmonte l'opposition fondamentale entre le cinéma romanesque et le cinéma documentaire... Jean et moi sommes d'accord au moins sur un point : qu'il faut faire un film d'une authenticité totale, vrai comme un documentaire, mais ayant le contenu du film romanesque, c'est-à-dire, le contenu de la vie subjective, de l'existence des gens* » (1). A quoi aboutissent Morin et Rouch par rapport à cette définition ? A un curieux renversement : le côté « romanesque » devient documentaire (vie subjective traitée de l'extérieur) et le côté « documentaire » devient romanesque (surchargé de subjectivité). Et il ne pouvait pas en aller autrement, puisque l'opposition « fondamentale » entre le documentaire et le film de fiction n'existe que dans l'esprit des auteurs et non dans la réalité cinématographique.

Arrêtons-nous un instant sur ce paradoxe : je dis que le cinéma « romanesque » n'est pas plus « subjectif » que le documentaire, ou encore qu'il l'est autant.

Premier volet du diptyque : le cinéma ne peut aborder « l'humain » que par le truchement des choses, et l'intérieur par le truchement de l'extérieur. Il ne peut qu'être objectif. Qu'il s'agisse de romanesque ou de documentaire, l'image se donne dans toute son opacité

(1) FRANCE-OBSERVATEUR, 22-12-60.

de chose et ne laisse rien voir en transparence. Les Halles désertes ne signifient pas la solitude de Marceline, elles sont cette solitude. La montée de l'escalier, au Petit-Clamart, par Angelo ne signifie pas le drame de l'ouvrier. Rouch l'a bien senti, lorsqu'il déclare : « *Cette montée devient une espèce de drame poétique.* »

Deuxième volet du diptyque : le cinéma se veut également subjectif. L'image veut se dépasser elle-même, comme image, pour signifier « l'intériorité » que sa visée objective récuse (motivations, intentions, pensées, etc.). De ce point de vue, je tiens *Nuit et brouillard* pour aussi « subjectif » que *Hiroshima, mon amour*. Pour allier le documentaire à l'intériorité, Rouch et Morin recourent aux monologues, aux discussions, à l'interrogatoire, donc au langage parlé et non au *langage* cinématographique. Ce faisant, ils ne nous délivrent aucune *vérité*. Si le monologue de Marie-Lou nous touche, ce n'est pas par les mots qui montent à sa bouche, mais bien par l'extraordinaire jeu de ses traits et de ses yeux.

Une fois de plus, *Chronique d'un été* me fait penser à ce que nous connaissons de la physique atomique. Que le lecteur me pardonne de recourir à des notions scientifiques pour tenter de clarifier mon propos. Pour représenter les propriétés de la lumière et de l'électricité, certaines expériences nous suggèrent l'idée de particules. D'autres observations s'interprètent au moyen d'ondes en propagation. Ces deux descriptions sont *complémentaires*. Elles ne sont contradictoires qu'en apparence : les deux types d'expérience s'excluent mutuellement et ne peuvent être faites simultanément. Les deux volets de mon diptyque ne sont pas tellement éloignés de cette complémentarité. Ils s'excluent, mais se complètent. Aussi bien, entendu dans le sens de Morin et de Rouch, le « cinéma-vérité » n'est qu'une vue de l'esprit, relevant plutôt de l'époque pré-einsteinienne.

LE REALISME FANTASTIQUE

Où est la vérité, où est l'authenticité ? Ou plutôt quelle vérité, quelle authenticité véhiculent les personnages principaux de *Chronique d'un été* ? Que savons-nous d'eux, en dehors des quelques « bribes » qui nous sont données, quels sont les motifs cachés qui les animent ? Il manque, de ce point de vue, bien des choses au film : le contexte, l'histoire des personnages, leurs préoccupations les plus intimes, etc., bref le monde tel que chacun d'eux le voit, dans sa totalité. J'ai déjà eu l'occasion de m'expliquer sur le « cinéma-vérité » pour qu'il soit besoin d'y insister encore (1). D'ailleurs Rouch lui-même n'y croit guère, qui se défend admirablement de tomber dans les ornières du néo-réalisme. Il sait que, de même que le mot n'est pas la chose, le cinéma n'est pas la vie.

Loin d'être une œuvre réaliste, *Chronique d'un été* m'apparaît plutôt comme un film fantastique. La fiction à laquelle recourent parfois les littérateurs pour confronter auteur et personnage, dans le cadre de récits extraordinaires, prend corps ici. Rouch et Morin questionnent leurs personnages, et ces personnages les questionnent à leur tour. A chaque pas, des problèmes de réalisation se posent aux auteurs qui les résolvent d'un commun accord avec les protagonistes. L'impossible devient possible et la porte s'ouvre sur un univers autrement plus intéressant que la façade que dressent devant nos yeux les néo-réalistes. *Chronique d'un été* participe de ce que Bergier et Pauwels appellent le « réalisme fantastique ». Et ce n'est pas un des moindres mérites de ce film que de nous introduire à des perspectives étrangères, au lieu de nous confirmer dans les nôtres.

Ayant pris conscience de la solidarité indissoluble qui existe entre l'observateur et le système observé, Rouch brise le cadre habituel du récit cinématographique. Isoler l'expé-

(1) CAHIERS DU CINÉMA, N° 110.



Chronique d'un été : Angelo et Landry.

rience du reste du monde ne suffirait pas à l'authentifier : il faudrait encore pouvoir isoler l'observateur de son appareil d'observation. Mais, si nous tenons compte des conditions de l'expérience, nous pouvons aboutir à une certaine connaissance. C'est ce que Korzybski nommait : « *La conscience d'abstraire.* » Et Rouch et Morin sont doués de cette conscience. Ils poussent l'honnêteté jusqu'à descendre dans l'arène, jusqu'à se mettre en scène (et en question) eux-mêmes. Ce que ne faisait pas Rouch jusqu'ici. Ce que Rogosin n'a jamais fait. Ils nous livrent toutes les conditions de l'expérience. L'observateur devient observé. Ils ne nous cachent pas leurs interventions et leurs responsabilités dans l'évolution *réelle* des personnages et d'eux-mêmes. Je reviendrai sur la fin du film, qui me paraît très belle. Disons pour le moment qu'avec Rouch le cinéma est devenu *interventionniste.*

Ce qui fait l'extrême richesse de *Chronique d'un été,* c'est qu'on y trouve d'autres films, à la deuxième puissance, à la troisième puissance, etc., cachés sous le premier. Ainsi y décèle-t-on un film sur l'influence du cinéma, qui nous renseigne mieux sur la question

que *tous* les travaux passés et futurs de filmologie. Ainsi encore y récupère-t-on une étude sur la façon de réaliser un film, qui vaut bien plus que toutes les leçons que prodiguent les écoles de cinéma.

On y découvre encore un film sur la sociologie, qui nous démontre brillamment l'inexistence de cette science que les spécialistes tentent de nous opposer derrière un rideau de papiers imprimés. Dans la mesure même où ils ont voulu entreprendre une enquête sociologique, Rouch et Morin échouent. Ils aboutissent à des *découvertes* qui relèvent plutôt du secret de Polichinelle : par exemple, le travail à la chaîne ennuie. J'en arrive ainsi au côté le plus ennuyeux du film, et peut-être le plus contestable.

Chronique d'un été est par certains égards un film *alimentaire*, au sens littéral du mot. Les auteurs décident au départ, *non sans une certaine puérilité*, que les gens sont plus détendus en prenant leurs repas en commun. D'où une multiplication de scènes où les protagonistes se trouvent être attablés. Et justement, ces discussions prises sur le vif donnent une impression d'irréalité inattendue. Les « acteurs » ne semblent nullement manger, et un spectateur non averti pourrait croire que Rouch a disposé sciemment sur la table des reliefs de nourriture pour « faire plus vrai ».

DIALOGUE AVEC LE SPECTATEUR

Certains reprochent au film sa non-représentativité : les personnages choisis sont hétéroclites, pas assez typés, trop particuliers, etc. Je ne vois vraiment pas ce que ces critiques veulent dire ? Les « types » sont une vue de l'esprit, des moyennes établies statistiquement: ils n'existent pas dans la vie. Rouch ne cherche pas à s'introduire dans le monde des définitions. Les protagonistes de *Chronique d'un été*, comme ceux de tout bon film, ne veulent et ne peuvent représenter qu'eux-mêmes. Il n'y a pas dans le film l'ouvrier de chez Renault, mais Angelo; il n'y a pas l'employée de bureau, mais Marie-Lou. La querelle repose sur un malentendu. Dans leurs multiples déclarations, Rouch ou Morin parlent souvent en termes généraux des problèmes qui les préoccupent : « Comment se débrouille-t-on dans la vie ? », « Comment vit-on ? », etc. On a pu croire ainsi que Rouch voulait traiter un problème général. Mais c'est oublier que fort heureusement le cinéma, au contraire de la littérature, ne peut quitter le terrain du concret sans cesser d'exister. C'est précisément parce qu'il n'y a aucune volonté de démonstration et de généralisation ici, que l'entreprise est sympathique.

Au contraire, c'est en cernant des êtres de chair et d'os, bien particuliers, en usant d'une mise en scène très habile que Rouch parvient à nous intéresser au film, malgré ses nombreuses imperfections. Rares sont les œuvres qui établissent ainsi un dialogue entre elles et les spectateurs. Ceux-ci sont d'emblée dans le coup et ne peuvent y échapper : ils sont concernés et responsables. Aussi bien certains d'entre eux se révoltent-ils de voir leurs résistances se briser comme au cours d'une psychanalyse : de même que l'analysé dirige alors son « agressivité » vers l'analyste, de même s'en prennent-ils au film et, selon le cas, à Rouch, Morin ou encore à *tous* deux. Et cette réaction me paraît justifiée, en un certain sens. En effet tout ce qui est vrai ou supposé vrai (au cinéma) devient dangereux. Car la fiction enlève à la matière ce que j'appellerai son « degré de concernement ». Ainsi les films d'épouvante nous vident-ils (momentanément) de notre angoisse, par le recours à la fiction. Seuls des films « vrais » peuvent amener le spectateur à se poser des questions (la fiction peut aussi être vraie) et à changer le cours de son existence. Il ne s'agit pas de décrire la réalité de l'homme (entreprise impossible : la connaissance totale des édifices vivants est contradictoire avec la vie elle-même), mais simplement de mettre le spectateur dans le coup. Et c'est ici que le bât blesse.

La médaille a pourtant son revers. Comme dans une conversation réelle, nous suivons dans certaines séquences les gestes et les expressions des personnages et cherchons par cette observation « physique » à suppléer au vide de leurs paroles. Car la méthode du « psychodrame » peut bien donner lieu à des discours « pleins », au sens où l'entend J. Lacan. Mais, le plus souvent, le psychanalyste n'a que la « parole vide » à se mettre sous la dent. A cet instant, la mimique devient une espèce de code susceptible d'interprétation. Et en tant que spectateurs de *Chronique d'un été,* nous ne pouvons nous empêcher d'interpréter ces signes irremplaçables que sont les réactions *physiques* des êtres que la caméra de Rouch nous montre. Cependant une grande partie des informations nécessaires pour vérifier nos inférences nous manquent et, nulle part dans le film, Rouch et Morin ne pensent à suppléer à notre ignorance.

Ce qui ne va pas sans provoquer en nous un sentiment de frustration. Nous atteignons ainsi à une des failles que comporte l'entreprise de Rouch et de Morin. A force d'insister sur leur volonté de non-intervention, de spontanéité, ils négligent de nous donner un tableau plus solide de leur matière. Bien des détails nécessaires manquent. Bien des séquences inutiles et laides télescopent des morceaux d'une beauté indéniable. Au surplus, de quelle spontanéité s'agit-il ? Celle des protagonistes ? Mais ils sont conditionnés, comme dans le psychodrame ou l'association-libre des psychanalystes, par les données du *jeu,* par l'explication de l'entreprise, par la présence, même réduite au minimum, de la caméra, etc. S'agirait-il alors de la spontanéité de Morin ou de celle de Rouch ? A en juger par les images où il apparaît, l'ami Morin est rien moins que spontané et l'ami Rouch ne le cède pas à son partenaire. Quant à prétendre, par l'absence de script, éviter les idées préconçues, c'est oublier que le siège des préjugés « agissants » se situe justement dans l'inconscient. Les explications de Rouch sur l'utilisation de la caméra comme stimulant ne m'ont guère convaincu. A quoi donc veut-il jouer ? A l'ethnographe ? Il ne l'est déjà plus tout à fait, le cinéaste l'ayant emporté chez lui. Au psychanalyste ? Mais il demeure loin en arrière des spécialistes, et ne profite guère de ses propres expériences. (Il y aurait long à dire sur la persistance du « paternalisme » après tant de tentatives, sur la volonté de Rouch de poursuivre ses personnages en dehors du film avec un sens aigu de la « responsabilité », sur la réintroduction d'un Noir dans un film où il n'avait rien à faire, etc. Mais ceci n'entre pas dans l'objet de mon article.) Ce n'est pas l'expérience que tente Rouch qui est intéressante, mais le résultat *cinématographique* qu'il atteint et que nous tentons d'appréhender ici sur le plan du langage ordinaire.

UN FILM PSYCHANALYTIQUE

Puisque je viens de parler à plusieurs reprises de psychanalyse, je dirai que, de même qu'une « ponctuation » heureuse donne son sens au discours du sujet pendant l'analyse, de même ici le « montage » acquiert une puissance signifiante. Je sais bien que Rouch nie, en un certain sens, le montage, lui qui déclare préférer le bout-à-bout dans l'ordre chronologique. Mais n'oublions pas l'enseignement de Merleau-Ponty : « *Nous-mêmes qui parlons ne savons pas nécessairement ce que nous exprimons mieux que ceux qui nous écoutent.* » Rouch laisse entendre : « *Il est presque impossible de bouleverser l'ordre du tournage ; car les gens ont évolué d'une façon telle que, si l'on veut s'attacher à eux, il est nécessaire de les montrer en fonction de leur évolution... Cette évolution est, à mon avis, le sujet du film* » (1). Cette affirmation, comme toute parole, cache sa métaphysique : Rouch croirait-il à un évolutionnisme constant et régulier ? Son film le dément totalement, puisque son montage insiste sur les à-coups, les heurts, les retours, les régressions,

(1) FRANCE-OBSERVATEUR, 22-12-60.

les bonds, les crises. Je parlais tout à l'heure de complémentarité. Son montage est justement fait de descriptions complémentaires et irréductibles, alternant les morceaux « objectifs » (usines Renault, salle de rédaction des *Cahiers,* etc.) et les flashes sur la « subjectivité » des protagonistes. Parfois, le montage se fait par le simple mouvement de la caméra à l'intérieur d'un plan-séquence (par exemple les discussions à table); que devient alors la prétendue chronologie ? En fait, Rouch est double : il raisonne d'une façon sur le plan conscient et d'une autre dans les profondeurs de son inconscient. A la surface, il manie la logique aristotélicienne que fort heureusement vient contredire son film. Au surplus, la soi-disant « absence » de montage n'est-elle pas, bel et bien, un parti pris de montage ? Il est grand temps que finisse l'escroquerie qui tend à faire croire qu'il se passe dans les films quoi que ce soit de *réel :* l'évolution des personnages de Rouch et Morin, suggérée par *Chronique d'un été,* n'est pas dans le film, mais en dehors de lui. La chronologie est, au même titre que le temps, une invention de l'esprit, et Resnais a bien eu raison de la détruire dans *Marienbad.*

UN FILM SUR ROUCH ET MORIN

Chronique d'un été nous renseigne en fin de compte bien plus sur Rouch et Morin que sur la matière que la caméra est censée investir. Ce n'est pas l'ethnologie ou la sociologie qui les intéresse, mais les possibilités du cinéma. Ils se lancent à corps perdu dans un film, avec certaines idées de départ, pour se retrouver, au bout du chemin, avec d'autres idées. Malgré les apparences, ils ne collaborent pas, mais travaillent chacun *pour soi,* tentant dans le même instant de tirer le film à eux. De là vient, à mon sens, une certaine impression de dualité, de décousu, en plus d'une séquence. Mais, ainsi que je l'ai déjà dit, Rouch, aidé par la « roublardise » de sa caméra, l'emporte en définitive.

Les possibilités du cinéma ? Mais, depuis bien longtemps, les psychanalystes s'en sont avisés, qui utilisent caméra et films pour hâter les cures. S'il ne s'agissait que d'expérience, *Chronique d'un été* m'attirerait fort peu. Où réside donc l'intérêt (je dirai la beauté) de cette œuvre par ailleurs incomplète, imparfaite, négligée, souvent décevante, mais toujours passionnante ? Dans l'histoire même de cette collaboration entre Rouch et Morin qu'elle nous retrace. Le vrai sujet ici n'est pas l'évolution de Marceline, Angelo ou Marie-Lou, mais celle de Morin et de Rouch dont l'enthousiasme, la volonté de puissance au départ, se brisent contre le mur de la vie. Et la séquence finale, où l'on voit les auteurs évaluer le résultat atteint, acquiert une grandeur presque sublime. Ils constatent avec beaucoup d'honnêteté leur échec, sachant que cet échec va les renvoyer chacun à sa solitude. Mais cet échec n'est pas pour autant inutile. Il n'est pas stérile : il a enfanté un film d'une extraordinaire richesse. Si la fin du film coïncide avec la fin du couple Morin-Rouch, l'aventure n'est pas terminée. Rouch et Morin, on le sent dans leur geste d'adieu, vont s'atteler à de nouvelles entreprises créatrices.

LE NOUVEAU CINEMA

J'ai déjà signalé quelques-unes des critiques que le film ne manquera pas de susciter parmi les « puristes ». J'en mentionnerai une de plus pour terminer : elle tient à la « mauvaise » qualité de la photo, aux « fautes » de raccord, etc., bref à ce que certains de nos savants Aristarques qualifient pompeusement d'*écriture.* J'ai horreur de ce mot appliqué au cinéma, mais là n'est pas la question. Il est certain que *Chronique d'un été* aurait pu être d'une meilleure facture *extrinsèque,* et il m'arrive parfois de reprocher à mes amis leur

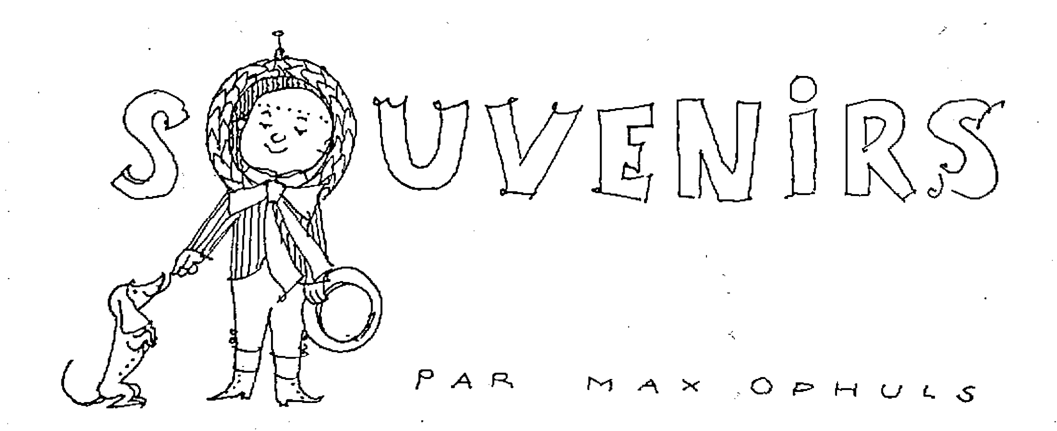


Chronique d'un été : Edgar Morin.

dédain systématique de la « belle image ». Mais, en fin de compte, leur parti pris est fécond, eu égard à la confusion qui règne aujourd'hui dans le domaine du cinéma et peut-être même dans celui des autres arts. On a trop tendance à confondre le « bien-écrire » et l'expression artistique. La récente boutade de Michel Butor qui proclamait la nécessité en littérature d'apprendre à *écrire mal* me semble s'appliquer également au cinéma. A ce prix seulement, on pourra un jour se débarrasser de ce filet de « règles » dont les ennemis du cinéma se plaisent à entourer notre art pour lui interdire tout renouvellement. J'avoue en tout cas que « l'écriture » ne me gêne en rien dans les films de Rouch ou de Jean-Luc Godard.

Il y aurait aussi beaucoup à dire sur cette tentative de *nouveau* cinéma que représente *Chronique d'un été.* Le film porte en germe, comme quelques autres œuvres contemporaines, un essai d'institution de nouveaux rapports entre le signe et le sens, dans le cadre de ce que l'on est convenu d'appeler le « langage cinématographique ». A leur manière, un Rouch ou un Resnais apportent au cinéma un bouleversement similaire à celui qu'un Robbe-Grillet ou un Butor introduisent dans la littérature romanesque. Avec eux, les vieilles notions de beauté, de vérité, de sensibilité éclatent, ou plutôt se trouvent chargées d'un contenu différent. Mais cela est une autre histoire.

Fereydoun HOVEYDA.



VII

Le générique de *Liebelei* fut à lui seul toute une aventure. Aujourd'hui encore, je me demande comment les producteurs n'en ont pas eu une attaque. Quatre grands rôles, confiés à quatre débutants. Puis, en caractères nettement plus petits, une cohorte d'étoiles de première grandeur, cantonnées dans les rôles secondaires et jusqu'aux utilités. Des vedettes habituées à porter, sur leurs épaules massives ou frêles, tout le poids d'un film, avaient accepté de venir tourner deux ou trois jours, *dans des emplois épisodiques. Tout cela* uniquement par amour de Schnitzler, prince des poètes et enfant chéri des Muses.

Je m'étais mis en quête d'un compositeur. Je voulais un homme assez modeste pour s'effacer devant les grands maîtres, capable de puiser intelligemment dans la musique classique, cette musique qui reflétait toujours le glorieux passé de Vienne. Je découvris l'oiseau rare en la personne de Theo Mackeben, lui aussi presque un débutant. Par la suite, les critiques devaient louer surtout la musique du film. A Paris, tous les chroniqueurs musicaux s'étendirent longuement sur les beautés de « cette brillante partition », on en discuta au Conservatoire, et les Beaux-Arts en firent faire une copie pour les archives. L'explication de cette réussite est pourtant simple : du Mozart, du Beethoven, du Brahms, et bien entendu quelques morceaux du père Lanner, l'homme qui inventa la valse.

Le décorateur était également « un jeune ». J'avais remarqué, au studio, un ouvrier français, un nommé Pellon, qui brossait des toiles (plutôt des cartons) de fond. Ses décors avaient tant d'atmosphère, dans le sens imagé et même littéral du terme, que je le sentais capable de faire un excellent chef décorateur. J'en parlai au directeur de production qui le convoqua. *Une heure plus tard, le directeur* vint me voir. Il paraissait perplexe.

— Ce petit gars, ou bien il a le feu sacré, ou bien c'est un imbécile. Evidemment, il est enchanté d'être chargé des décors, mais il voudrait conserver son salaire actuel, sa modeste paye d'ouvrier. Il aimerait montrer d'abord de quoi il est capable ! D'ailleurs, l'histoire lui plaît tellement : « Quel poète, ce Schnitzler ! », m'a-t-il dit...

Quant aux costumes, ils furent dessinés par une demoiselle qui allait encore au lycée.

La mise au point du scénario exigea des kilomètres de marche à pied. D'abord, pendant trois semaines, dans la forêt viennoise, en compagnie d'un jeune collaborateur, puis, durant quinze jours, à Salzbourg, avec Félix Salten, un ami intime de Schnitzler, et pour finir, encore une fois quinze jours, en compagnie de *Kurt Alexander, parmi les bois* et les lacs des environs de Berlin. Pour coucher noir sur blanc le résultat de ces conversations, et pour en tirer le découpage, il ne me fallut ensuite que trois semaines, un véritable record. Et un travail si bien fait que nous n'eûmes pas un pépin, pas un retard : le tournage fut terminé en moins d'un mois. Pour nous tous, ce fut beaucoup trop bref : nous étions amoureux de notre film, et la fin des dernières séquences fut pour nous comme la fin d'un amour. Le dernier jour, nous tour-

nions dans un décor représentant une petite auberge. Vers quatre heures de l'après-midi, les projecteurs s'éteignirent : « Terminé », soupira un mécanicien. Une jeune femme eut un rire nerveux : « Au théâtre, il y a au moins un rideau », murmura-t-elle. Soudain, quelqu'un saisit une hache, d'autres prirent des marteaux, et nous nous mîmes à démolir les décors. Chacun ramassa un bout de carton, un morceau de planche, en guise de souvenir. Pour ma part, je choisis le petit tableau

la vaisselle, mais je n'avais pas envie de m'en aller.

Finalement, ce fut rapide, humiliant, affreux. Prendre la fuite, se sauver à l'étranger n'a jamais été un acte héroïque. Le soir où Benno von Ahrendt me téléphona pour me dire : « Si ton père va vraiment si mal, ne perds pas une seule journée, prends le train, immédiatement », ce soir-là, donc, je reçus un second appel. Kaethe Dorsch, la grande Dame du théâtre allemand, me pria de venir



Quant aux costumes, ils furent dessinés par une demoiselle qui allait encore au lycée.

noir où les joueurs de billard marquaient les points.

Ce tableau noir, j'aurais dû le ranger dans ma valise, le jour de l'incendie du Reichstag. Mais j'hésitais encore. Je n'arrivais pas à me résigner, j'avais envie de pleurer, de briser

boire un cognac, chez elle. Du cognac français, avait-elle précisé, à trois étoiles.

Evidemment, ce n'était pas pour me faire goûter son cognac que « la Dorsch » m'avait appelé à dix heures du soir. Elle fut très directe.

« Mon petit Max, nous allons vers des temps difficiles, pour certains d'abord, pour tout le monde ensuite. Je pense cependant que vous, personnellement, n'aurez pas d'ennuis. Il se trouve que je connais ce monsieur... *un geste dédaigneux de la main* — ce monsieur Goering. Je le connaissais déjà à l'époque où il n'était que capitaine. Il veillera à ce qu'on vous fiche la paix. Continuez donc tranquillement à tourner, comme si de rien n'était. Si ça se trouve, cette lamentable farce sera terminée avant votre film. »

En quoi, comme tout le monde sait aujourd'hui, elle se trompait. Un beau matin, en arrivant aux studios, je trouvai sur le plateau un inconnu, un garçon jeune, efflanqué, quelque peu sous-alimenté : on l'aurait pris pour un petit ingénieur en chômage, ou pour un inspecteur de police en civil. Il ébaucha un salut distant :

— Je suis le nouveau directeur. Monsieur Barnovsky a dû se démettre de ses fonctions. Pour commencer, je dirai simplement ceci : si les répétitions sont fixées à huit heures, cela veut dire huit heures. Pour les machinistes, les acteurs, les figurants, et aussi pour vous.

Sans répondre, je me dirigeai vers la cabine téléphonique, quelque part derrière les décors, pour appeler ma femme.

— Prépare les valises. A tout de suite.

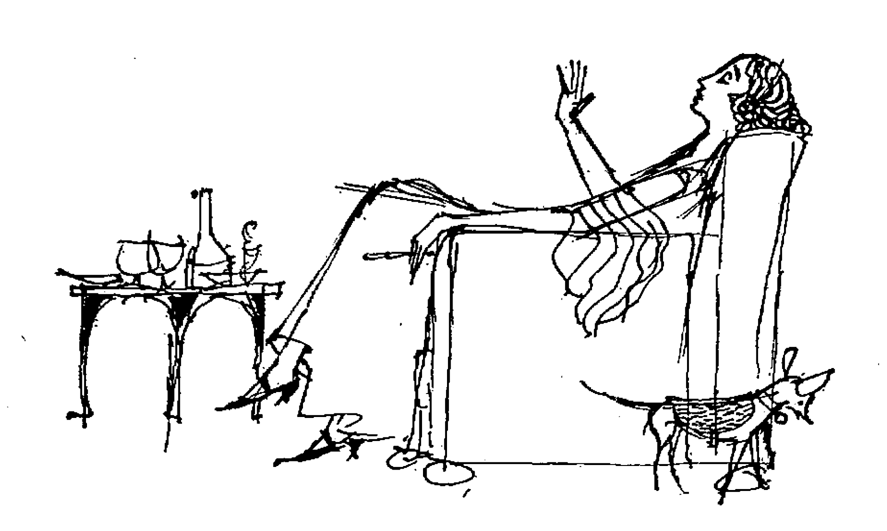
Comme je m'en allais, j'entendis une actrice murmurer à l'adresse de son habilleuse :

— Moi aussi, j'ai envie de me sauver. Quand les caporaux prussiens se mettent à commander les artistes, c'est la fin des haricots.

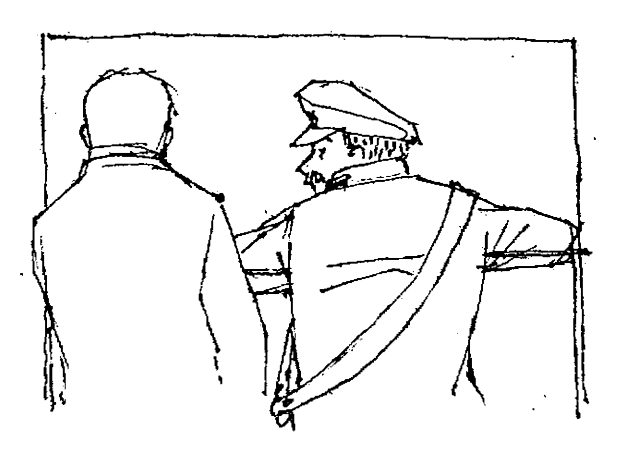
Le soir, en route vers la gare du Zoo, je passai, au volant de ma voiture, devant l'Atrium, l'une des principales salles de Berlin. Du haut de la façade, d'immenses lettres lumineuses annonçaient : « *Liebelei*, un film de Max Ophuls. » Je me tournai vers ma femme et mon fils :

— Regardez, regardez bien de tous vos yeux, c'est sans doute la dernière fois que vous voyez ça.

Et je fis demi-tour pour repasser devant l'Atrium — encore une fois, et une troisième fois... jusqu'à ce que ma femme me rappelât l'heure du train.



« Il se trouve que je connais ce monsieur. »



« Vous non plus, vous n'avez pas pris votre billet de retour. »

Grâce à mes papiers sarrois, je n'eus aucune difficulté à monter dans le wagon. Sur le marchepied, un agent me « contrôla ». Du coin de l'œil, je vis qu'un peu plus loin d'autres voyageurs, sans doute des Israélites qui voulaient eux aussi fuir l'Allemagne en délire, étaient brutalement repoussés et traînés vers la sortie du quai. L'agent examina mon passeport, le montra à un collègue et me le rendit, en murmurant d'un ton de regret : « Je vois, vous relevez de la Société des Nations. » Sans doute la première fois que cette malheureuse S.D.N. servait à quelque chose !

Les grands trains qui quittent Berlin traversent à petite allure une bonne partie de la ville. Pendant dix minutes au moins, on voit l'intérieur des appartements. Des logements modestes où des gens tout aussi modestes étaient en train de dîner, de lire le journal, de jouer avec leurs enfants. Et pendant ces dix minutes, je leur disais adieu. Je disais adieu à la langue elle-même, ma langue dans laquelle j'étais devenu metteur en scène, je disais adieu aux vers de Gœthe et de Kleist qui m'avaient donné la passion du théâtre. Puis, ce fut la campagne nocturne, on ne voyait plus rien, mais je continuais à dire adieu, non pas tant à ma maison, à mes tableaux, au téléphone avec ce fil démesuré qui permettait de le garder à côté du lit, qu'aux paysages d'Allemagne, aux forêts et collines que, collégien, j'avais parcourus avec mes camarades, que, plus tard, homme « arrivé », j'avais visités en voiture, ces paysages sans lesquels le monde me semblerait toujours incomplet. Le contrôleur, passant dans le couloir, s'arrêta près de moi, devant la fenêtre ouverte.

— Vous non plus, vous n'avez pas pris votre billet de retour, hein ? Allons, faut pas prendre ça tellement au tragique. Je les connais, ces fumistes. Je fais souvent le trajet Nuremberg-Berlin. C'est pas un trajet chic, ça n'a rien d'international, vous comprenez, mais Nuremberg, c'est la ville du parti, vous savez bien, le parti de ces messieurs...

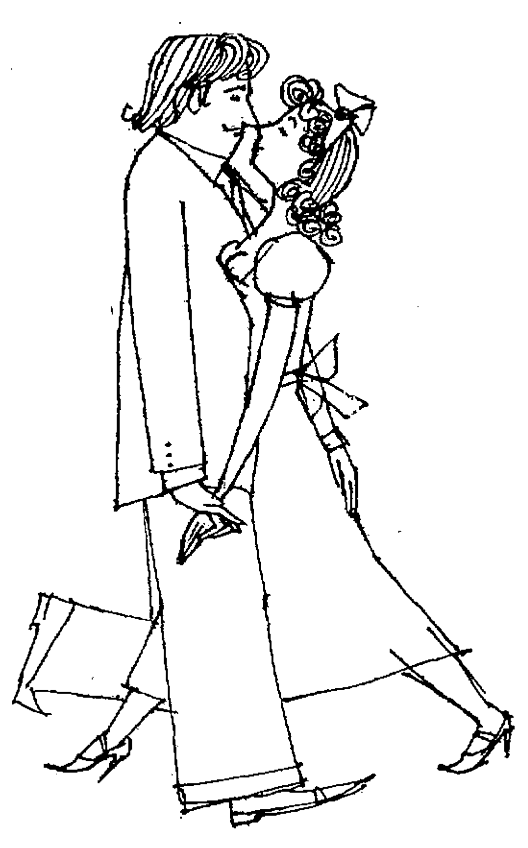
Il baissa la voix :

— Des types qui ne savent même pas se conduire en wagon-lit. Toute la nuit, ils vous sonnent : « Vous avez de l'eau minérale ? Des cigarettes ? Le journal du soir ? » Et jamais un merci, jamais un pourboire. Eh bien, croyez-moi, des malotrus comme ceux-là, ça ne tiendra pas longtemps. Vous reviendrez bientôt, monsieur, c'est moi qui vous le dis.

A la frontière, je n'avais pas grand-chose à déclarer : « Pas de bijoux ? Pas de devises ? », s'enquit le fonctionnaire. Puis il regarda mon passeport : « Metteur en scène ? Tout s'explique. Vous ne serez jamais pauvre, tant que vous garderez votre tête. »

* * *

A Paris, du moins au début, j'avais l'impression que ma tête à elle seule serait insuffisante pour nous mettre à l'abri du besoin. La nouvelle langue, oh ! bien sûr, je la connaissais, je la parlais couramment, mais, quant à travailler dans cette langue, c'était une autre paire de manches. Je savais expliquer à une petite ingénue comment il fallait dire « *Ich liebe dich* » ; mais je ne me voyais pas lui expliquer comment dire « Je t'aime ».



Les danseurs mondains de Pigalle.

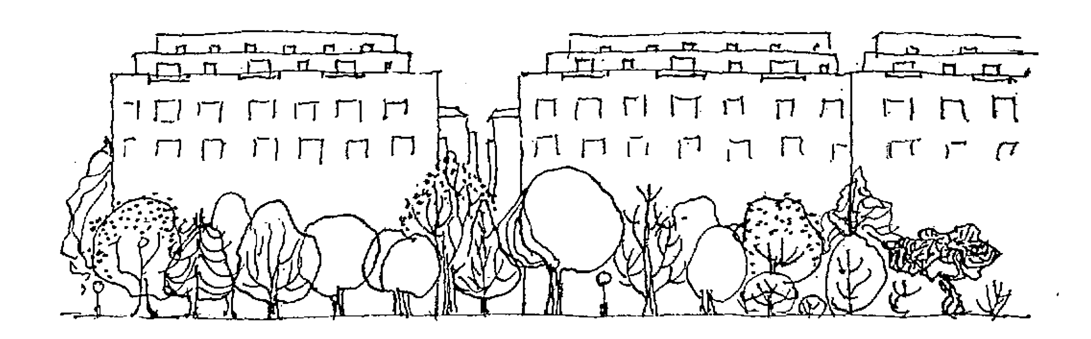
A vrai dire, je ne me faisais pas trop de soucis. Paris était si beau ! Puis, mon ami Kurt Alexander nous rejoignit, et Paris me parut encore plus beau. L'émigration n'était pas une épreuve, c'était un voyage. Il y avait l'éclat ensorceleur des boulevards nocturnes, il y avait le petit déjeuner, café-crème et *brioches chaudes*, dans un bistrot au pied de la butte Montmartre, avec les danseurs mondains de Pigalle et les filles qui se plaignaient de leurs pieds meurtris... il y avait ma mansarde de la rue Lord-Byron, avec sa vue sur les toits de Paris, et il y avait toute cette nonchalance intelligente qu'on ne trouve que sur les bords de la Seine. Le concierge de nuit de l'hôtel — je le voyais bien plus souvent que le réceptionniste de jour — m'offrait régulièrement un coup de rouge et jouait au prophète :

— Ça va s'arranger, monsieur, j'en suis sûr. De toute façon, chaque homme sur terre a deux pays : le sien, et Paris. Voyez-vous, d'ici un an ou deux, j'aurai mis de côté assez d'argent pour ouvrir une petite boîte. Vous viendrez tenir la caisse ; des gens comme vous, c'est toujours utile.

Bien entendu, il y avait aussi les jours où, flânant seul sur les Champs-Elysées ensoleillés, je me demandais ce que j'allais devenir. Par pudeur, et surtout par fatalisme, je n'avais pas encore pris contact avec les milieux du cinéma français. Un matin, je vis s'avancer vers moi un monsieur fort distingué, en habit et chapeau haut de forme. Pensant *avoir affaire à* un dingue inoffensif, j'allais passer mon chemin, quand l'homme, d'un geste sans réplique, me glissa une feuille dans la main. Surpris, je regardai le message du destin.

« N'oubliez pas d'aller voir, au Studio de l'Etoile, le film qui étonnera Paris : *Liebelei.* »

Je n'en croyais pas mes yeux. A quelques pas, l'homme en habit distribuait toujours ses prospectus. Lentement, je remontai l'avenue. Au coin de la rue de Tilsitt, un peintre, perché sur un échafaudage, était occupé à barbouiller un vaste calicot. D'immenses caractères annonçaient « *LIEBELEI* ». *Le peintre paraissait* accroché, par son pinceau, au deuxième L. S'il avait vu ma frayeur joyeuse, il serait certainement tombé. Au pas de course, je me dirigeai vers le Studio de l'Etoile. Les portes étaient fermées ; à travers les vitres, je vis deux femmes en train de passer l'aspirateur. Je frappai, et elles m'ouvrirent : « Le propriétaire de la salle? — Un instant, monsieur. » L'instant se prolongeait, ce qui me permit d'admirer des affiches où mon nom se détachait en gros caractères. Au fond du vestibule, une porte battait, et je surprenais des lambeaux



Devant les frondaisons du Bois de Boulogne.

de dialogue, en allemand : « Je le jure... je le jure... je n'ai jamais aimé que toi... » Des lambeaux de mon propre passé, pensais-je, bêtement ému. Puis, un monsieur chauve vint vers moi :

— Je me présente : Tarcali. — A en juger d'après son accent, il devait être hongrois — Herr Ophuls ? Le grand Ophuls en personne ? — Il m'écouta à peine. — Tout ce dont vous aurez besoin, pour vous-même et pour votre famille... un logement, un salaire, modeste, bien sûr, mais décent... je vous offre tout cela si vous restez ici, à Paris, et... il prit un ton nonchalant, comme si la chose allait de soi... et si, pour les trois années à venir, vous me versez la moitié de vos revenus. Une offre avantageuse pour vous, monsieur Ophuls. Votre film plaira beaucoup, j'en suis certain. Je viens de l'acheter pour 40.000 francs, et je compte bien en tirer 400.000. Il tiendra l'affiche au moins trois mois, vous verrez.

M. Tarcali s'était trompé ; d'abord, en pensant que j'allais sauter sur son offre « avantageuse », ensuite, quant au succès du film. *Liebelei* allait tenir l'affiche pendant dix-huit mois, et lui rapporter quatre millions. Quant à moi, je fis quelques semaines plus tard mon entrée aux studios Pathé pour tourner la version française de *Liebelei*.

Les producteurs formaient un groupe indépendant, composé d'admirateurs de Schnitzler. Il y avait des peintres, des secrétaires d'ambassade, des écrivains, des Russes blancs, une princesse égyptienne et deux sœurs absolument adorables, Katja et Louba, filles de Son Excellence Krassine, ambassadeur soviétique à Paris et ami intime de Lénine.

— Vous savez, l'homme que j'aimerais épouser, me confia Katja, un soir, ce serait un prince authentique, mais qui serait communiste. C'est un peu ce mélange que l'on trouve dans *Liebelei*.

Pour les grands rôles, je m'étais adressé aux acteurs de la version originale. Ils acceptèrent tous, en déclarant que le montant du cachet leur importait peu : ils voulaient surtout m'aider à recommencer une nouvelle existence en France. Pendant le tournage, nous parlions de tout, sauf de politique. A l'exception de Liebeneiner : il avait dîné chez moi, et nous nous prélassions au balcon, devant les frondaisons du bois de Boulogne.

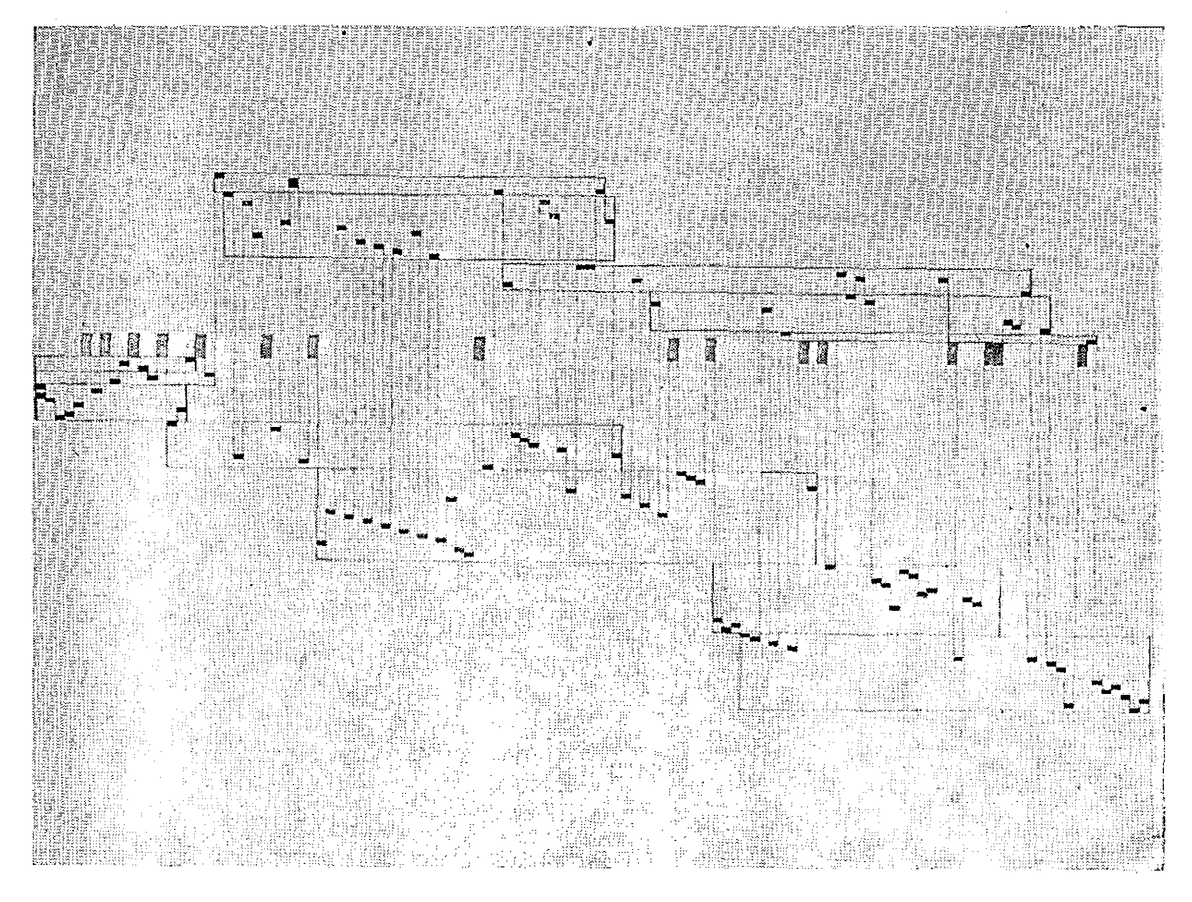
— Je crains que ce ne soit long, chez nous, murmura-t-il, soucieux. Le peuple n'arrivera jamais à se débarrasser de cette bande de paranoïaques. A moins qu'il n'y ait la guerre... elle sera longue, elle aussi, elle sera terrible, et l'Allemagne finira par la perdre.

Max OPHULS.

(A suivre.)

(Traduit de l'allemand par Max Roth. Illustrations de Régine Ackermann-Ophuls.)

LA DERNIÈRE CLÉ DE MARIENBAD



Après un mois de recherches et grâce aux lumières de Sylvette Baudrot, script-girl de *L'Année dernière à Marienbad*, nous avons enfin percé les mystères du graphique publié dans notre numéro 123, page 19.

1. — Une part de notre incompréhension s'explique par le fait qu'il était reproduit à l'envers. Le voici dans le bon sens.

2. — Il s'agit, en fait, d'un instrument de travail à l'usage de la script et de l'assistant.

3. — Horizontalement, de gauche à droite, est représentée la succession des séquences (les petits rectangles noirs), dans l'ordre où elles apparaissent sur l'écran.

Verticalement se déroule, de haut en bas, la chronologie supposée de l'action. La partie *supérieure se rapporte* à l' « année dernière », la partie inférieure au temps présent, les petits rectangles gris verticaux séparant les deux zones sont un *no man's land* qui correspond à l'imaginaire, passé ou futur, au désir, au rêve, etc. Il est désigné conventionnellement sous le nom de « tous les temps ».

4. — Chaque grand rectangle clair horizontal indique un jour de la semaine, qui commence le dimanche. Ainsi, l'on peut voir que l'action débute le mardi de l'année « présente » par une scène située à 19 heures et 20 heures. La tranche qui précède le flash back proprement dit pousse ses pointes extrêmes dans la nuit du mardi et la matinée du dimanche, non sans quelques excursions dans « tous les temps ». L' « année dernière » prendra dans le lundi son point d'appel, et ne cessera, jusqu'au samedi soir, d'entremêler ses propres sinuosités avec celles de la semaine « présente ».

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir.
★★★ à voir absolument.
★★★★ chefs-d'œuvre.
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE ↓ DES FILMS — LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean Douchet	Morvan Lebesque	Pierre Marcabru	Louis Marcorelles	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer
Au prix de sa vie (M. Donskoï)	★★★★		★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★		★★★	★★★★
L'année dernière à Marienbad (A. Resnais)	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★	★★★	★★	★	★★★	★★★
Ce soir ou jamais (M. Deville)	★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★		★★	★★★
Une femme est une femme (J.-L. Godard)	★★	★★	★★	★★	★	★	★★★★	★★★	★★★★	★★★
Léon Morin, prêtre (J.-P. Melville)	★★★★	★★★	★★★	★★	★★	★	★★	★★	★★	★★★
La fille du capitaine (V. Kaplounovski)	★★			★	★	★★	★		★★	★
La belle Américaine (R. Dhéry)	★★	★★	★★	★	★	●			●	
Cinderfella (F. Tashlin)	★	●		★	●	★	★★		★★	★★
Sans peur et sans reproche (G. Marshall)					★★		★		★	
Les canons de Navarone (J.-L. Thompson)	★★	★★★	★★	●	★	●	●	★	●	
Spartacus (S. Kubrick)	★★	★	●	★	★	●	★		★	
Hold up au 1/4 de seconde (J. Hopper)		●				★	★	●	★	
Le cave se rebiffe (G. Grangier)	●	★	★	●	★	●				
Les lions sont lâchés (H. Verneuil)	●	★	●	●	★	●	★	●		
Serioja (G. Daniela)				●	★	●				
Les Mongols (A. de Toth)		●	●	★			●		●	
Le puits aux trois vérités (F. Villiers)	●	●	★	●	●	●	●	●		●
Romanov et Juliette (P. Ustinov)		●		●	●				●	
Par-dessus le mur (J.-P. Le Chanois)		●	●	●	●		●	●		
Le grand risque (R. Fleischer)		●	●		●				●	

LES FILMS



Véra Donskaïa dans *Au prix de sa vie*, de Mark Donskoï.

Les roseaux pensants

DOROGOI TZENOI (AU PRIX DE SA VIE, ou LE CHEVAL QUI PLEURE), film soviétique en Sovcolor de MARK DONSKOI. *Scénario* : Irina Donskoï. *Images* : N. Toptchine. *Musique* : L. Schwartz. *Décors* : N. Rebnik. *Interprétation* : Véra Donskaïa (Salomé), Iouri Ledovitch (Ostape), Ivan Tverdokhleb (Kotigorochek), Olga Pétrova (Marioutsa), Serge Chichkov (Radou). *Production* : Studios A. P. Dovjenko, 1957.

D'emblée, la pérennité de l'œuvre de Mark Donskoï, et cette fantaisie grave dont elle est empreinte, devraient inciter à la modestie et au silence les amateurs de querelles entre anciens et modernes, car cette forme de ci-

néma, fidèle en principe à des canons d'un autre âge, témoigne surtout des interférences où se rejoignent les écoles et les styles, à travers le temps et l'espace. Un Resnais, au fil de sa quête d'une désintégration du réel et de l'imaginaire, en affinité avec cette « ère du soupçon » qui signe l'art moderne dans son ensemble, emprunte à l'art muet maintes tournures dont on supposait l'éclat éteint depuis quelques lustres. Et par réciproque *Au prix de sa vie* recèle, sous un vernis de naïveté, des complexités dans le thème et la structure que ne renierait pas l'auteur de *L'Année dernière à Marienbad*. A vrai dire, la splendeur du film de Donskoï se moque des dates et des théories : sa vertu réside, en première et dernière analyse, dans l'évidence du génie. On ne saurait deviner que cette réalisation remonte seulement à la limite des cinq dernières années. Si l'on jugeait sur les apparences, cette geste imprégnée de l'adoration du sol natal, et qui nous enseigne l'amour du pays en dépit des fautes et des injustices, appartiendrait aux très riches heures du stalinisme tout-puissant, et la nature de son esthétique la rattacherait aux goûts et aux méthodes en honneur chez la génération précédente. Mais que doit-on penser, à notre époque, de ces catégories ? Présenté à la sauvette, en marge de la « Semaine du cinéma soviétique », *Au prix de sa vie* a écrasé sans discussion les œuvres favorisées de la pompe et des soins officiels. D'une manière paradoxale à nos yeux, mais que la psycho-sociologie expliquerait peut-être, la libéralisation du régime en Union Soviétique a provoqué, semble-t-il, pour l'art du cinéma, une vague de bassesse, de fadeur, et d'académisme petit-bourgeois. Nous finirons par croire que l'égocentrisme hautain de la doctrine stalinienne fortifiait certains artistes dans un vertige de démiurges propice à la création, plus stimulant que les égards et la mollesse où s'endort la société contemporaine. Quoi qu'il en soit, il manque aux tâcherons actuels la hauteur de vue et la liberté authentique, ces fiertés de l'âme, qui placent Donskoï au rang des maîtres.

Au prix de sa vie est avant tout un poème, où les amours contrariées de jeunes paysans soumis à une dictature féodale trouvent à s'assouvir sur une terre étrangère. Les périls vaincus, et l'approche du fugace bonheur, laissent au fond de leurs cœurs la nostalgie de l'autre rive. L'égoïsme de leur fuite, ils le paieront chèrement : le jeune homme sera victime à son tour d'un abus de pouvoir sur cette terre qu'il croyait d'équité, et la jeune femme périra en essayant de le sauver, noyée dans ce fleuve qui sépare des rivages également cruels.

Un esprit subversif discernerait entre les images une fable destinée à retenir les réfugiés qui passent le Rideau de Fer dans l'espoir de trouver en Occident une liberté peut-être illusoire, mais qu'importe : l'essentiel, pour nous, réside dans les stances d'un langage inspiré, dont le chant obéit aux règles arbitraires de la poésie. Cette poésie ne se borne pas à ce que l'on nomme d'ordinaire « lyrisme ». La beauté plastique des images, la présence irradiante de la nature, le charme et la noble sophistication des attitudes et des propos, risqueraient d'induire en erreur les personnes qui arrêtent leur regard à la surface des choses. Vanter ce lyrisme-là, c'est subir les éblouissements d'une verroterie de pacotille et ravaler Donskoï au niveau des petits-enfants de Poudovkine. La poésie de ce film relève d'un autre ordre, qui introduit la rigueur dans l'ordonnance secrète d'une vision du monde plus ésotérique, au second degré, que ne le permettraient d'entrevoir des émois superficiels.

Cette conception de l'œuvre se dessine dès la séquence d'ouverture qui, après un prologue incantatoire, offre en guise d'abord une énigme pour la raison et une drogue pour l'âme. S'y déroulent les fastes d'une noce odieuse, puisque la jeune Salomé est mariée contre son gré, par la volonté omnipotente de son maître, tandis que l'élu de son cœur, Ostape, s'apprête à fuir cette terre d'oppression. Salomé abandonne la fête pour rejoindre Ostape et le suivre dans son équipée. Tout à coup, alors qu'ils se sont déjà éloignés, voici Salomé qui se fige au pied d'une icône, en proie à un tourment muet, comme si la férocité du devoir social la terrassait de nouveau. A cette chute succède son retour au festin de mariage. Elle polarise les regards de tous, pour une confession, un défi, ou un suprême mensonge : impossible de trancher avec certitude. En théorie, de telles ellipses sont faciles à réaliser, mais on pourrait prétendre que ce procédé escamote les problèmes de

narration et frappe de stupeur à bon compte. De surcroît, qui ne conviendrait de la difficulté à tenir l'attention du spectateur fixée sur des caprices de styliste ? Le mystère de cette ouverture n'évoque pas une série de coups, partie d'un jeu gratuit. Toute sa force émane du sentiment d'une nécessité interne, comme si l'émotion abrégeait le récit pour n'en retenir que des *temps privilégiés,* fragments d'un univers dont la masse et le mécanisme nous sont dérobés, éclairs de vérité ou de rêve que l'intuition déchiffre sans que l'esprit y entende le fin mot. Le spectateur ne se demande pas si Salomé a pris des décisions contradictoires ou si les retournements de son attitude (décrits par un lamento déchirant qui se répercute dans la dernière partie du film, lorsqu'elle a perdu l'espoir de sauver Ostape *autrement* que par le pouvoir des armes) procédaient d'un calcul. Au vrai, le spectateur ne dispose pas des loisirs nécessaires pour résoudre des problèmes ni pour se poser des questions, car l'avance du récit apporte d'autres motifs *d'interrogation,* et multiplie les causes d'étonnement sans justifier d'autre manière que par des sophismes les sautes de la narration. Le scénario, sur le papier, figurait peut-être un modèle de simplicité linéaire. Le génie de Donskoï, c'est d'avoir substitué un *rébus cosmique* au puzzle terre-à-terre du sujet, sans enfreindre les vœux de naïveté qui épicent la saveur de l'imagerie.

Ainsi l'auteur rassemble-t-il à son service la conjuration des quatre éléments. *La nature tout* entière ponctue, articule, commente, ou disperse, les moments de l'action, en une série de contrepoints hermétiques. Son intervention se situe aux antipodes de ce « lyrisme » entendu au sens traditionnel dont nous parlions plus haut, et dont le résultat le plus net, dans le meilleur des cas, postule un usage anthropomorphique de l'univers sensible, par métaphores, symboles, et allégories. L'appel lancé par Donskoï à l'eau et au feu, à l'animal et au végétal, à la terre et au ciel, n'exige pas de leur présence le soutien ou le reflet des épanchements humains. Parfois, l'on croit percevoir une similitude, des ébauches de liens, mais si l'illusion se produit sur un plan, le plan suivant la détruit, ou rend pour le moins biscornue, par quelque contradiction interne, la première interprétation. La démarche du cinéaste précède le spectateur comme dans une intrigue policière bien agencée, mais cette fois la clé ne se trouve pas au sein du récit, car des visions successives de l'œuvre, loin d'en élucider l'énigme, accroissent au *contraire la densité de celle-ci.* Le secret réside par conséquent dans l'avantage spirituel de l'idée poétique sur l'explication rationnelle de l'événement. C'est elle qui *crée* l'événement, en réalité.

Donskoï bénéficie à chaque nouvelle vision de la supériorité du poète, et non point de celle d'un illusionniste dont le tour s'éventerait à un moment ou un autre. Dans la mesure où ses trouvailles devancent leur justification intellectuelle, le coup du génie l'emporte sur l'astuce du talent, même lorsque c'est le public qui a du talent.

A partir de la conscience des thèmes, il est aisé de discerner le balancement de l'ouvrage : la menace du danger fait courir Ostape et Salomé, tandis que la force indestructible de leur amour tend à la pétrification du couple. Déchirés entre l'itinéraire de l'aventure picaresque et la bulle close de la passion, les héros signifient la forme du film. *Ainsi l'alternance* du détail réaliste et la stylisation violente ne se démentira jamais : la minceur de la description triviale sert d'alibi et de contrepoint à l'ampleur de l'opéra mis en scène, sans que se distingue aisément la ligne de partage entre les deux registres. Le réalisateur courtise la convention pour mieux la violer, ce qui fait éclore parfois des fraîcheurs étourdissantes. Je prendrai pour exemple de cette simplesse à rebours la conclusion du passage clandestin du fleuve par les deux fugitifs. Après *maints détours et* péripéties dans des ravins et forêts de saules fantomatiques, Ostape et Salomé ont franchi le fleuve sur un radeau de fortune. A peine ont-ils touché le sol de la liberté qu'Ostape se tourne vers le rivage brumeux et lointain qu'il vient de quitter, et crie sa haine des oppresseurs. Un Cosaque de la troupe des poursuivants tire au hasard dans la direction du beau parleur, et à l'instant Ostape s'écroule, grièvement blessé. Il est aisé de reconnaître à ce détail l'optique opposée à celle du cinéma populaire (les amoureux échappant sans une égratignure à une grêle de balles, par exemple), sans qu'apparaisse l'ébauche

d'une convention inverse. Ce n'est pas le souci d'un brillant paradoxe qui a fait cette balle foudroyer un homme hors d'atteinte. La blessure d'Ostape introduit dans cette ode héroïque, à la fin d'une strophe, la notion de fatalité.

Dès lors, l'arbitraire de l'art devient celui de la tragédie. Tout concourt à l'accomplissement d'un destin. A peine Salomé a-t-elle traîné Ostape à l'abri d'une forêt de roseaux qu'un incendie invisible pavoise en nuages de fumée, mais reste dans la coulisse. Que Salomé abandonne un instant son protégé pour chercher du secours, qu'elle ne le retrouve plus dans le labyrinthe des hautes tiges, et voici les flammes qui surgissent, l'environnent, la traquent. Qu'elle retrouve Ostape, et cet étrange incendie, le plus curieux des annales du cinématographe et de la pyromanie, s'efface avec discrétion, afin de permettre aux fugitifs d'être recueillis par des tziganes et vivre une autre expérience.

Ces audaces sommeillaient-elles dans l'œuvre antérieure de Donskoï ? Sans doute, mais en filigrane. La trilogie consacrée à la jeunesse de Maxime Gorki ne laissait pas prévoir une telle désinvolture, même si l'ellipse y tenait déjà une place de choix. Et si nous considérons au contraire le film qui précède immédiatement *Au prix de sa vie,* cette version de *La Mère* réalisée en 1955-1956, nous constatons que la couleur y est traitée avec un irréalisme identique, en dominantes vertes et rouges dans les éclairages, et que des rimes poétiques visuelles y sont exposées sans complexe, mais l'ensemble est conçu selon un classicisme où le présage des tournures nouvelles n'était guère facile à deviner. La révolution présente donc un intérêt certain, d'autant plus que Donskoï parvient à concilier, par miracle, le schématisme de la stylisation et l'épaisseur, la dimension pittoresque, de l'anecdote, du décor, et des personnages. Il situe en quelques touches un port oriental d'une vérité obsessionnelle, à partir de quelques éléments dont l'abstraction confine au mensonge, sans que l'artifice choque le moins du monde. De même, l'une des plus belles scènes montre comment une querelle de ménage chez des tziganes peut se transformer en une danse d'un rythme sublime, qui transcende le vaudeville. Mais le sommet du film est atteint à l'instant de la mort de Salomé, qui chante à Ostape prisonnier la tactique de sa délivrance: le chant de guerre était un chant funèbre, et Salomé, à l'issue de l'échec de sa tentative, périra engloutie dans le fleuve lisse et implacable comme un ciel sans nuage, tandis qu'un recul vertigineux, en un terrifiant effet de pancinor, nous montre la barque d'Ostape captif qui s'éloigne.

La superbe a son prix : il faut savoir muer la farce en fabliau, le fabliau en drame, le drame en tragédie. Il faut être Mark Donskoï.

Michel MARDORE.

La chance d'être femme

UNE FEMME EST UNE FEMME, film français en Franscope et en Eastmancolor de JEAN-LUC GODARD. *Scénario* : Jean-Luc Godard. *Images* : Raoul Coutard. *Décors* : Bernard Evein. *Musique* : Michel Legrand. *Interprétation* : Anna Karina, Jean-Claude Brialy, Jean-Paul Belmondo, Marie Dubois, Marion Sarraut. *Production* : Rome Paris Films, 1961. *Distribution* : Unidex.

Valéry, fort préoccupé, comme on sait, de toucher en tout à l'essentiel, s'était fait une règle de ne confier ses mots au papier qu'avec la plus extrême circonspection. C'est ainsi qu'il se défendit toute sa vie d'écrire : « *La marquise sortit à cinq heures* » — et d'ailleurs ne l'écrivit jamais. Le roman ne l'intéressait pas : il n'y voyait qu'exercice futile et le comble de la facilité.

Ce que dénonçait en effet la boutade de Valéry, c'est l'art du roman tout entier en tant qu'il est l'art du *savoir.* Considérez la phrase fameuse : elle n'a d'autre fonction que d'augmenter notre

savoir, elle n'a valeur que d'information (1). Et si le passé simple est le temps du roman par excellence, c'est parce qu'il est le temps du *savoir* qui diminue l'intensité de l'image et la voile à la conscience présente (celle du lecteur). La petite phrase citée par Valéry cache ce qu'elle voudrait montrer. *Purement et simplement :* elle escamote la sortie de la marquise.

La réaction assez vive à laquelle nous assistons sous la bannière du *nouveau roman* découle directement de la faillite *du roman traditionnel.* Désormais, le roman ne s'adresse plus au *savoir,* il s'adresse à la conscience. C'est pour cette raison que les livres de Robbe-Grillet sont écrits comme le *Cimetière marin :* au présent. Car si le passé simple est le temps du *savoir,* le présent est par définition le temps de la conscience, c'est-à-dire le temps du regard (2). En arrachant l'objet au *savoir* pour le rendre à la conscience, le roman découvre l'évidence. Mutation exemplaire de la fonction romanesque qui finit par rattacher roman et cinéma à un tronc commun qui est Lumière.

Dans cette quête de l'évidence, le cinéma est privilégié. Il est solidement entraîné à cette invention technique, qui est aussi sa charte : l'enregistrement automatique du réel. Garantie formidable, si on y réfléchit : aucun autre art n'en possède de comparable. En recourant à l'évidence, il n'est pas sûr que le roman ait raison. Le postulat technique du cinéma, au contraire, lui assure qu'il n'a pas tort. C'est pourquoi l'Histoire du Cinéma n'est peut-être que l'effort inlassable pour remonter le courant, retourner à la source vive de l'image, redécouvrir sa pureté originelle.

Si donc, comme on l'a dit, le cinéma selon Godard se caractérise par une valorisation du présent (et le monde selon Godard par une attention exclusive portée aux valeurs du présent), ce ne peut être que par fidélité au cinéma. A vrai dire, Godard se soucie peu de savoir si la marquise est sortie et à quelle heure. Ce qui l'intéresse, c'est de la voir sortir. Le reste n'est que de la ficelle : on en faisait autrefois des romans, on en fait encore aujourd'hui des films.

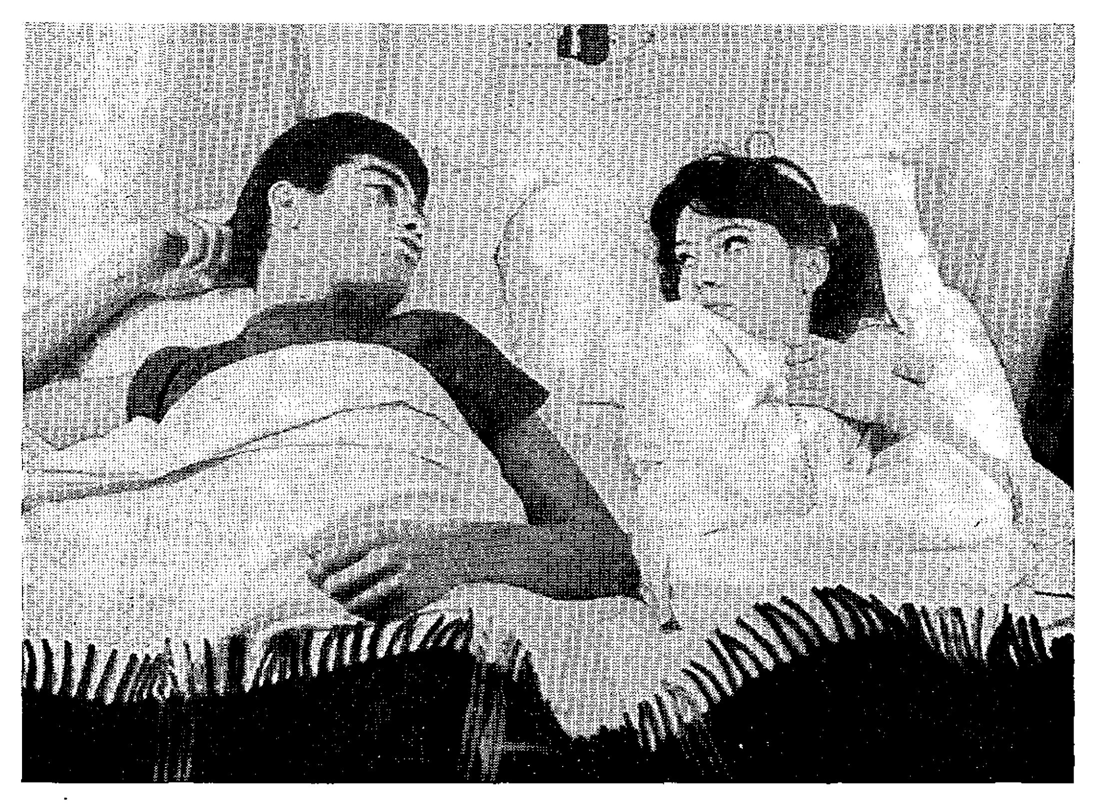
Montrer la marquise *en train* de sortir : ce pourrait être le mot d'ordre de tout le cinéma moderne. Godard ne faisait pas autre chose lorsqu'il supprimait d'un coup, dans son premier film, tous ces moments morts, transitifs, uniquement destinés (dans les films comme dans les livres) à lier dans notre savoir les multiples péripéties de l'action. *Une femme est une femme* pousse plus loin encore l'élimination des éléments proprement syntaxiques du cinéma. Godard supprime ici tout ce qui n'est pas l'essentiel, ne retenant souvent d'une séquence que le minimum de plans : par exemple dans la scène où Anna Karina parodie la comédie musicale américaine. Plus encore qu'*A bout de souffle, Une femme est une femme* est une succession de plans privilégiés et autonomes.

Cette volonté d'épuration entraîne, on le voit, une remarquable transformation de la fonction du montage. Le rôle du montage n'est plus, suivant les meilleures recettes de quelque grammaire cinématographique (cf. Poudovkine), de lier entre eux deux plans, deux scènes ou deux séquences, en les soumettant à un ordre supérieur qui serait l'ordre d'un langage (ici s'envole le mythe de la caméra-stylo). Il est, au contraire, de préserver l'indépendance de ces plans, de ces scènes et de ces séquences. Etre fidèle au cinéma, c'est donc détruire le mythe du langage poudovkinien, c'est-à-dire du montage syntaxique, et retrouver, comme l'a fait Resnais, les idées maîtresses de S.M. Eisenstein (« attraction » mise à part).

C'est un peu ce qui explique que tous les films de Godard et particulièrement *Une femme est une femme* soient fondés sur des ruptures de ton. Comme le dit Brialy, on ne sait pas si c'est une comédie ou une tragédie. Non, on ne sait pas, et même l'utilisation qui est faite de la musique ne saurait nous renseigner. Anna pleure, puis Anna rit. C'est comme ça. Entre les deux plans, aucun tunnel. Le plan n'est plus ici la somme des plans précédents, ni même leur aboutissement. Il est plutôt

(1) Si nous considérons que le *savoir* n'est qu'une forme de *l'avoir,* reconnaissons que l'intuition de Valéry s'accorde remarquablement avec les thèses marxistes qui lient l'apogée de l'art du roman au triomphe de la classe possédante (la bourgeoisie).

(2) Grandeur et limites du *nouveau roman :* un livre de Balzac vit dans le souvenir; un roman de Robbe-Grillet ne peut vivre que dans la *lecture qu'on en fait.*



Jean-Claude Brialy et Anna Karina dans *Une femme est une femme,* de Jean-Luc Godard.

leur négation, en tout cas leur oubli.

Au fond, la fonction que Godard reconnaît au cinéma est à la fois la plus simple et la plus fondamentale. Le cinéma, c'est essentiellement le documentaire. *A bout de souffle, Le Petit Soldat* étaient deux documentaires. Le premier sur Paris, le second sur Genève. *Une femme est une femme* est l'un des plus beaux documentaires que je connaisse consacrés à une femme (et accessoirement à la porte Saint-Denis). Film-témoin, donc, et film-hommage, dont il faut peut-être rechercher la cellule mère dans une scène du *Petit Soldat* : lorsque Subor tourne autour d'Anna Karina en la mitraillant de son Leica.

Documentaire, *Une femme est une femme* l'est de bout en bout.

1° Il l'est d'abord sur la façon dont Godard dirige son interprète. La comédienne Karina ne l'intéresse qu'autant que son talent lui permet de mieux fuir son métier. Contrairement à tous les usages, Godard ne retient que les moments faibles de son interprétation. Intuition remarquable, puisque ce sont par nature les plus révélateurs. Quelqu'un qui se trahit n'est-ce pas quelqu'un qui se révèle ? (Il y aurait, à partir de cette idée, un intéressant éloge de la trahison à faire.) Tout l'effort de Godard consiste, en bonne logique, à multiplier les obstacles pour obtenir un geste imprévu, une mimique incontrôlée, une intonation involontaire, dans tous les cas ; des minutes extraordinaires de vérité. Les défauts le sollicitent davantage que la cuirasse ; il ira pour cela jusqu'à préférer une mauvaise prise à une bonne — voire à juxtaposer l'une et l'autre.

2° Le dialogue que Godard met dans la bouche de ses interprètes précise encore le sens de sa recherche. Ce dialogue, a-t-on dit, est absurde, grossier,

il ne veut rien dire. Précisément. Les mots ne sont pas là pour exprimer quelque chose, mais pour exprimer les personnages. Ce sont des réactifs. Des obstacles. Leur fonction est en quelque sorte *latérale*. Lorsque Karina dit à Brialy : « Pauvre con », et le dit à plusieurs reprises, l'importance de la scène est moins dans la signification de ces deux mots que dans la manière dont Karina les prononce. Seuls comptent ici les *accidents* : l'accent, la modulation, l'intonation, bref la *forme*. Je ne connais qu'un seul film où le langage parlé soit aussi systématiquement utilisé pour sa forme (j'allais écrire pour son *gain*) : ce sont *Les Bonnes Femmes* de Chabrol.

3° Les gags, enfin, qui jalonnent le film dénoncent la même préoccupation documentaire. Les gags ne sont pas là pour faire rire. Comme celle des mots, leur efficacité est anéantie d'une manière ou d'une autre (soit par leur étirement, soit par leur banalité), au profit de la vérité des personnages — rappelez-vous la scène du bistrot entre Karina et Belmondo.

Une femme est une femme est une étape importante du cinéma moderne. C'est le cinéma à l'état pur. C'est le spectacle et le charme du spectacle. C'est le cinéma qui retourne au cinéma. C'est Lumière en 1961.

André S. LABARTHE.

La voix humaine

LEON MORIN, PRETRE, film français de JEAN-PIERRE MELVILLE. *Scénario :* Jean-Pierre Melville, d'après le roman de Béatrix Beck. *Images* : Henri Decae. *Décors :* Daniel Guéret. *Musique:* Martial Solal et Albert Raisner. *Interprétation :* Jean-Paul Belmondo, Emmanuelle Riva, Irène Tunc, Nicole Mirel, Marco Bénar, Gisèle Grimm, Monique Hennessy, Patricia et Marielle Gozzi, Howard Vernon, Gérard Buhr, Monique Bertho, Edith Loria, Marc Eyraud. *Production* : Rome Paris Films, 1961. *Distribution* : Lux.

Jean-Pierre Melville, nous le savons, affectionne les causes difficiles et, dirait-on, perdues d'avance. Son tempérament de cinéaste individualiste et amoureux de son art le pousse à disputer allégrement les épreuves les plus semées d'embûches et à ne jamais reculer une fois qu'il y est engagé. (D'un ou deux seulement l'on pourrait, en France, en dire autant.) Ce goût de l'aventure, que l'on retrouve dans sa vie, je tiens à le saluer d'abord : il y a là une fougue, une ingénuité, une confiance touchante et un peu anachronique dans la puissance souveraine des élans du cœur. Nulle roublardise, il faut le souligner, même et surtout quand, légitimement préoccupé d'élargir son audience, il renonce — à quarante-quatre ans — aux performances techniques et poétiques de ses premiers films, toutes gonflées du suc de l'authentique amateurisme, culminant en *Deux hommes dans Manhattan*, ce compte réglé avec la jeunesse. Le droit de décider un beau matin de ne plus œuvrer pour sa seule délectation personnelle et celle de quelques proches, prétendre s'adresser au plus grand nombre, sans vulgariser aucunement sa sensibilité ni destiner à des fins médiocres les pouvoirs émotionnels qu'elle recèle, les faire s'épanouir au contraire, voilà ce que certains beaux esprits lui contestent. Au risque de me voir taxé à mon tour de primarisme, je prétends que ce témoignage vibrant de générosité esthétique (vertu un peu oubliée de nos jours, il est vrai) ne doit susciter que les plus vifs éloges.

Cela posé, pourquoi *Léon Morin* plutôt que, disons, *Les Nuits de Paris* ou *Le Flâneur des deux rives?* C'est que Melville, une fois ressentie la dure nécessité de déborder le cadre étroit et un peu trop commode des « private jokes », s'est trouvé placé devant la pierre d'achoppement du scénario — celle-là même sur laquelle vient buter, à brève échéance, tout jeune cinéaste ayant complaisamment jeté sa gourme. Un scénario, ce n'est pas rien, et il n'en est pas tellement de grands, de



Jean-Paul Belmondo et Emmanuelle Riva dans *Léon Morin, prêtre,* de Jean-Pierre Melville.

beaux, de généreux. Ceux de *Bob* et de *Deux hommes* étaient, on en conviendra, inexistants. De savoureuses et savantes digressions sur les hommes, la ville et l'amitié en tenaient lieu. Mais une charpente solide, élégante, attrayante sans putasserie (ce vice des superproductions, que Melville exècre par-dessus tout), sur laquelle enfin il puisse bâtir de confiance, où dénicher cette pièce rare ? C'est alors que lui revint en mémoire (ultime tribut payé à sa jeunesse) un projet de derrière les fagots qui avait le quadruple avantage de lui permettre de régler une vieille dette à l'égard de Bresson ; lui fournir une matière romanesque malléable à merci, mais suffisamment émouvante par elle-même pour peu que l'on veuille bien en respecter les données initiales ; des personnages aussi, car Melville (l'aurait-on oublié ?) est, tout autant que Becker, qu'il admire, d'abord créateur de personnages ; enfin, et ceci sera le domaine privé réservé à la jubilation de quelques spectateurs très avertis (comme dirait certaine Centrale), d'aborder pour la première fois sans détours des problèmes qui lui tenaient particulièrement à cœur, et que tout auteur soucieux d'un minimum d'humanisme rencontre forcément tôt ou tard : ceux qui tournent autour de la morale et de la foi. Il les résoudra, on peut en être certain, en juif et en athée, car s'il y a chez Melville une ligne directrice inviolable, c'est bien la sincérité des convictions, mais il les résoudra selon sa vérité, qui est une vérité toute particulière.

Ce projet, datant de neuf ans déjà, était d'adapter pour l'écran un livre de souvenirs («récit» est le terme exact) écrit par une femme, publié

chez Gallimard et qui obtint un Prix Goncourt. Notre presse de gauche bien-pensante aurait souhaité, je pense, que ce fût *Les Mandarins.* Melville choisit Béatrix Beck et — soit dit sans paradoxe — c'est là sa première et très grande audace : de ne point sacrifier à des vogues et de s'en tenir, une fois pour toutes, à ses goûts propres, en l'occurrence les plus sûrs. Tâche ingrate mais exaltante que d'exhumer de l'oubli un ouvrage qui, de son propre aveu, est la meilleure chronique jamais parue de la vie d'occupation ; en outre, une histoire d'amour insolite et neuve ; surtout, une œuvre à caractère nettement autobiographique que parcourent les frémissements un peu troubles d'une sensibilité féminine passablement complexée. Ce livre, il décide de le suivre pas à pas. Et s'il le peut (mais l'entreprise devenait dès lors trop ambitieuse), d'adjoindre à ce troisième volet d'une trilogie quelques épisodes des deux précédents : *Barny* et *Une Mort irrégulière.* Non, décidément, il ne le pourra pas, le personnage de Morin plus encore que celui de la narratrice s'imposant progressivement à lui en qualité et en force, comme étant probablement le plus melvillien. Il faudra faire des coupes sombres, non seulement au niveau du script mais du montage : ainsi, les quatre-vingts minutes de pellicule qui précèdent la rencontre Barny-Morin, et qui ont été tournées, seront réduites à un quart d'heure, cisaillées sans trembler par la main même de l'homme qui naguère se fût damné plutôt que d'enlever de ses films une image. Pour ce qu'il reste toutefois, l'adaptation sera fidèle, consciencieuse et même littérale. Une voix off accompagnera au début l'héroïne, selon un procédé aujourd'hui galvaudé mais que Melville fut un des premiers (avec *Le Silence de la mer)* à introduire dans le « cinéma littéraire » du lendemain de la guerre — et que Bresson, nous y voilà, reprit sereinement à son compte. L'apport de Melville, au niveau du scénario, sera donc finalement assez mince : le plus important résidant selon moi dans la très belle prière de Zirneld, que l'abbé lit à la petite fille le soir, et que reprend en écho respectueux sa mère immobile les mains jointes derrière eux, nostalgie d'un univers familial que Béatrix Beck ne pouvait guère concevoir. Tous les autres épisodes — et jusqu'à la déchirante séquence finale, qui dans le livre correspond exactement à la dernière page — sont de cette dame, ne nous le dissimulons pas. Parfois même, la transposition est comme juxtalinéaire. C'est ainsi que le pointillisme du livre, pour tout ce qui a trait à l'arrière-fond sociologique, est habilement transcrit par Melville (au début surtout) sous forme de brefs fondus au noir, plus nombreux que dans aucun autre de ses films, permettant une caractérisation rapide, pittoresque, souple sans sécheresse : par exemple, la séquence des réfugiés (malheureusement coupée dans la version définitive) ou encore celle des enfants baptisés à la sauvette, « par la grâce de Dieu et des Allemands », s'achevant sur le très beau panoramique des forêts d'où s'élève le chant des partisans. L'art de Melville adaptateur atteindra d'emblée ici son point optimum : neutralité documentaire et lyrisme sous-jacent se fondent à son contact en une sorte d'harmonie furtive et glacée.

Certes, la caméra y ajoute, mais il faut observer que moins que d'une mise en scène, c'est d'une lecture — attentive et noblement déclamatoire — qu'il s'agit. Bien lire, avec précision et nuance, en détachant soigneusement les syllabes (ou les séquences), c'est déjà, pour l'auteur des *Enfants terribles,* la moitié de la besogne. Mais il y a un charme exquis dans cette voix, un timbre viril et tendre à la fois que l'on ne rencontre pas communément. Nous sommes émus, convenez-en. Un silence, artificiel peut-être, s'établit. Melville parle. Qu'importe, après tout, si le texte du monologue est entaché de ratures ? Il les efface.

S'il me fallait, à ce point de ma critique, définir d'un mot la mise en scène de Melville, je songerais à ce moment privilégié où les regards de Sabine et de Barny se croisent à travers la vitre du bureau, abolissant le temps et l'espace en une attente fascinante qui évoque celle de deux animaux mutuellement aux aguets. C'est une suspension impudique et « féminisée », qui se complaît à un double jeu de regards. Plus tard, Barny et Morin — alors que la première vient de poser au prêtre une question scabreuse : « M'épouseriez-vous si vous étiez protestant ? » — s'immobilisent de la même façon sous l'effet d'une préoccupante tension intérieure (rendue

physiquement perceptible par le hachage du bois), et cela se prolonge par la lente succession d'un champ, d'un contre-champ puis de la même image répétée à nouveau, dans un silence absolu. L'ensemble (c'est le mot que je cherchais) a quelque chose de *vitrifié*. La mise en scène de Melville a la transparence du verre, et elle en a la fragilité. Elle illustre assez bien cet art très intime dont parle Rilke, « assez vaste pour savoir évoquer en même temps une forme mince sous son manteau et toute l'abondance d'espace de ces nuits ».

La réplique ne va pas tarder : Melville, dira-t-on, excelle dans la peinture des rapports humains fondés sur l'immanence, à peu près tels que je les ai définis. Mais il se heurte à un mur dès qu'il prétend mettre en lumière un personnage dont la fonction primordiale, sacrée, est précisément de permettre à ses interlocuteurs de déboucher sur la transcendance, de laquelle il est sur terre l'humble dépositaire : le prêtre. A mon sens, l'objection est irrecevable. Il est facile, trop facile de tenter de pénétrer les arcanes du spirituel par effraction, avec le tranquille orgueil bressonien. Celui-ci est de la descendance d'un Bernard de Clairvaux, un peu trop assuré de tenir en main le filet qui capture les âmes. Tous deux pensent évidemment que la conversion ne peut être que l'œuvre de la voix de Dieu qui nous appelle, non d'une voix humaine. Deux cinéastes, au moins, démontrent avec éclat qu'il ne faut point refuser d'entendre cette voix humaine, ni en méconnaître le pouvoir subtil (et parfois angoissant) : Melville et Rossellini. Ils n'ignorent pas, celui-ci avec le secours de la foi, celui-là avec la tranquille évidence du cœur, que le Verbe et la Chair ont pris, un jour et par miracle, même visage, et que l'un des plus hauts privilèges de notre art, c'est de pouvoir aller sans cesse déchiffrer ce visage et répercuter à l'infini cette voix. Leur caméra se fera, pour cette exploration, caressante, charmeuse même. Elle aura cette fébrilité que j'ai dite, elle se refusera à toute violation. Bresson, amateur d'âmes, nie la chair et le spectacle (du moins jusqu'à *Pickpocket*) et s'acharne à filmer l'invisible, en tournant le dos délibérément à la nature ; s'il y parvient quelquefois, ce ne peut être qu'aux yeux de ceux qui admettent, au départ, l'ordre de la transcendance. A l'opposé, Melville aujourd'hui, et Rossellini hier, décrivent patiemment leurs arabesques autour du visage de la créature, jusqu'à en faire surgir, du moins, la mystérieuse beauté. J'aime qu'un cinéaste soit aussi amateur de corps. Et le maître cistercien lui-même ne les désavouerait pas, qui écrit qu' « avant de porter l'image de l'homme céleste, il nous faut porter celle d'un homme de la terre ».

Est-ce à dire que Melville l'incroyant fait du cinéma chrétien sans le savoir, ou, plus exactement, déguise pour un temps sa pensée et sa morale dans ce sens ? Je ne le crois pas vraiment (même quand il me le dit), mais ce dont je suis sûr, c'est que nombre de pseudo-chrétiens pourraient prendre exemple sur lui. Melville décrit, avec sa minutie coutumière, le christianisme et le prêtre (à un moment bien déterminé de leur fonction : ce qu'il appelle « la résistance à la grâce ») de l'extérieur, si l'on veut, grâce à une approche indiscrète et désinvolte qui cerne remarquablement le contour de son sujet, s'il n'atteint pas sa substance profonde. Encore n'est-ce pas si sûr. Bresson, de nouveau, est-il tellement persuadé de mettre à nu les âmes, à force de les traquer si dédaigneusement, de dégager enfin par ce moyen une authentique spiritualité ? N'y a-t-il pas plutôt dans sa démarche quelque diabolisme qui, au bout du compte, l'éloigne de l'objet de sa quête plus qu'il ne l'en rapproche ? Et inversement, l'humilité souriante de Melville ne va-t-elle pas plus sûrement à l'essentiel ? Appliquez à cette querelle la fine allégorie du point et du cercle. J'imagine assez bien que la caméra de Melville pourrait être symbolisée par ce point aveugle, ce « rayon de lumière noire » qui vagabonderait poétiquement à l'intérieur de la grande circonférence, se cognant parfois à la voûte. Bresson en regard m'apparaîtrait comme figé sur son centre orgueilleux, s'efforçant d'aspirer, par un effort louable, mais voué d'avance à l'échec, le cercle immense qui l'englobe. A ce recroquevillement j'opposerai — et je ne serai pas loin de préférer — la mise en scène rayonnante, centrifuge de *Léon Morin, prêtre*. Elle me semble, en tout cas, aussi conforme à la vocation profonde du catholicisme, je veux dire son apostolat et son universalisme.

Claude BEYLIE.

Le jeu de la vérité

CE SOIR OU JAMAIS, film français de MICHEL DEVILLE. *Scénario* : Michel Deville et Nina Companeez. *Images*: Claude Lecomte. *Décors*: Alexandre Hinkis. *Musique*: Jean Dalve. *Interprétation* : Anna Karina, Claude Rich, Georges Descrières, Michel de Ré, Guy Bedos, Anne Tonietti, Jacqueline Danno, Françoise Dorléac, Eliane d'Almeyda. *Production* : Eléfilm - Ulysse Productions, 1961. *Distribution* : Fernand Rivers.

Un coup d'essai, un coup de maître. Michel Deville, pour son premier film, réussit cette alliance réputée impossible : une comédie typiquement française dans un style de comédie américaine. Evoquer, à propos de *Ce soir ou jamais,* à la fois Marivaux ou Musset et Cukor ou Minnelli, prouve l'estime dans laquelle on doit désormais tenir son auteur. Certes, *Ce soir ou jamais* n'égale pas les œuvres de ces maîtres. Le film n'est pas sans faiblesse. Mais le second film de Deville, *La Menteuse,* que j'ai pu voir en privé, confirme un talent qui rabaisse singulièrement celui que l'on avait pu prêter à Philippe de Broca.

Pudeur, discrétion, intelligence, finesse, vivacité, élégance, telles sont les qualités majeures de ce film. Une certaine préciosité, aussi, et une tendresse qui dissimule, comme il convient à toute bonne comédie, une dose subtile de cruauté. Les aimables badinages où l'on s'égratigne le cœur jusqu'au sang sont une spécialité bien française. A ce jeu de la vérité des sentiments, Michel Deville excelle. Il bat même sur ce terrain nombre de cinéastes connus. Voici, en effet, plus de dix ans que le cinéma cherche à rendre sensibles les courants secrets qui circulent dans un groupe. C'est même l'une des raisons qui ont fait s'émerveiller devant Antonioni. La croisière de *L'Avventura* comme la réception de *La Notte* tendaient à établir ces rapports. Seulement, cette façon qu'a Antonioni de cadrer chaque plan comme des images de roman-photo, où l'attitude des personnages est travaillée « face à la rampe » pour que le spectateur saisisse bien d'emblée, sans l'aide des « fumettis », les douloureux conflits des personnages, confine tellement au procédé que l'on a honte de s'y laisser prendre, si par hasard un tel malheur arrive. C'est de la presse du cœur, en édition de luxe, sur écran glacé.

En revanche, Michel Deville, parce qu'il ne fige pas ses personnages, par une volonté arbitraire, dans une psychologie secrète, mais au contraire qu'il les regarde vivre, sans les trafiquer, et se contente de capter les mouvements de leur cœur, obtient ce résultat que nous sentons réellement ce qui se passe entre eux. En cela, malgré le côté conventionnel, voire boulevardier de son histoire et le mode traditionnel de son récit, il se révèle cinéaste moderne. Il rejoint, en effet, ce courant cinématographique qui vise à faire sentir les rapports, plutôt qu'à les montrer ou les démonter, et dont Nicholas Ray et Rossellini sont les deux chefs de file incontestés. C'est cette voie que suivent, chacun à leur manière, les meilleurs éléments de la nouvelle vague, aussi bien Astruc que Rivette, Melville ou Rohmer, Godard et Demy (dont la *Lola* m'apparaît comme la plus magistrale réussite en ce sens). C'est une voie périlleuse où le succès public est le lot le moins sûr, puisqu'elle suppose la dédramatisation. Ce qui implique une grande rigueur intérieure, la structure et la loi des genres n'étant plus là pour soutenir le cinéaste. D'autre part, cela nécessite une recherche de plus en plus poussée d'un véritable naturel.

A cet assaut contre tout ce qui peut rester encore « théâtre » tant dans les attitudes que dans les situations, Deville contribue, je l'avoue, d'une façon singulière. A première vue, rien n'est plus « théâtre » que *Ce soir ou jamais.* Les trois unités sont respectées comme elles le sont rarement sur les planches, les acteurs jouent « scéniques », les dialogues sont très construits. Mais le



Anne Tonietti dans *Ce soir ou jamais*, de Michel Deville.

cinéaste s'intéresse moins à la progression dramatique de son histoire qu'à saisir les fluctuations des échanges qui s'établissent dans un groupe. Par là, c'est la vie d'un groupe de six, puis de neuf jeunes gens, réunis chez l'un d'entre eux, le temps d'une soirée, qui devient le sujet même du film. Ce qui aurait été théâtral, c'est ceci : montrer le groupe dans son ensemble, puis détacher séparément les personnages et leur conflit, c'est-à-dire passer du général au particulier, selon un schème analytique. Or, Deville prend bien soin de ne jamais isoler les personnages. Même s'il nous en montre deux en tête-à-tête, on sent perpétuellement la présence des autres.

De là, cette volonté de faire chevaucher les conversations. De même, les allées et venues très concertées des personnages donnent-elles une impression de liberté. Il est exact qu'une soirée parisienne entre jeunes gens se déroule de cette façon-là à notre époque (cf., sur le strict plan de la vérité documentaire, le repas en plan fixe dans la cuisine). Je n'avais jamais ressenti à ce point la vie et la vérité d'un groupe social bien défini depuis le *Voyage en Italie* de Rossellini (le dîner, la soirée chez le duc, celle à Capri).

Dans *Ce soir ou jamais*, le personnage principal est donc le groupe lui-même. Et ce que Deville a filmé, ce sont les multiples modifications et variations de sentiment que ce groupe éprouve. De la sensation de malaise (les histoires qui meublent un creux pour éviter qu'un « ange passe ») à l'exaltation, nous avons droit à tous ses états d'âme subtils. Deville traite ses personnages comme de simples éléments qui ne réagissent que par rapport à l'ensemble. La caméra, témoin objectif et

impartial, guette les moindres réactions personnelles à cette psychologie collective. D'où son étonnante mobilité et la nécessité où elle se trouve, par des panoramiques filés, des gros plans et un montage rapide, de les saisir au vol. Elle nous plonge à l'intérieur d'un jeu de société qui n'est autre que le jeu de la vérité. *Mais ici, les regards ont* remplacé les paroles. Ils sont à la fois interrogatifs et révélateurs. Chacun, par le regard qu'il porte sur les autres, tente de mettre leurs âmes à nu, *sans* se rendre compte qu'il se trahit lui-même. Le point culminant de ce jeu est bien l'examen de passage des deux comédiennes qui s'achève par ce numéro dément de la recalée, réaction normale d'une pudeur blessée par tous ces regards scrutateurs convergents.

Guetter le conflit amoureux sur le moindre comportement des deux principaux protagonistes renvoie à chacun l'image de son propre cœur et de sa solitude. Ces jeunes êtres cyniques, désinvoltes, blasés ou candides, à l'amoralité et l'indifférence feintes, sont bien les petits-fils des héros de Musset. Pour être plus prosaïque, leur romantisme n'en demeure pas moins vif. Le verre resplendit, mais sa fêlure cachée rend un son aussi nostalgique qu'au temps des dandys. A la fin de la mise en scène, car c'est là le but d'une vraie mise en scène, les apparences, épiées par tous les regards, s'effondrent. Le mensonge de la légèreté affectée se dissipe et révèle la vérité grave du sentiment amoureux. Les personnages ont appris à se connaître.

Jean DOUCHET.

FILMS SORTIS A PARIS DU 6 SEPTEMBRE AU 3 OCTOBRE 1961

10 FILMS FRANÇAIS

L'Année dernière à Marienbad. — Voir notre numéro 123.

La Belle Américaine, film de Robert Dhéry, avec Robert Dhéry, Colette Brosset, Alfred Adam. — Dérisoire resucée des aventures du Français moyen.

Le Cave se rebiffe, film de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Martine Carol, Bernard Blier. — Grangier, décavé, a voulu toucher indûment le grisbi de Becker. En voulant s'assurer ainsi une caution, il n'a que déshonoré un peu plus son échec.

Ce soir ou jamais. — Voir critique de Jean Douchet, dans ce numéro, page 60.

Une femme est une femme. — Voir critique d'André S. Labarthe, dans ce numéro, page 53.

Léon Morin, prêtre. — Voir critique de Claude Beylie, dans ce numéro, page 56.

Les Lions sont lâchés, film d'Henri Verneuil, avec Michèle Morgan, Danielle Darrieux, Claudia Cardinale, Lino Ventura, Jean-Claude Brialy. — Verneuil continue à dompter les moutons de Panurge. Ici, sur le thème de la jeune provinciale égarée dans la vie parisienne, il se livre à son cirque habituel en faisant parader des monstres sacrés dans un décor de poncifs.

Le Miracle des loups, film en scope et en couleurs d'André Hunebelle, avec Jean Marais, Rossana Schiaffino, Jean-Louis Barrault, Roger Hanin, Guy Delorme, Louis Arbessier. — Au western, au « peplum », nous opposons le « cape et d'épée », mais les capes sont délavées, les épées, mouchetées, les héros et les loups, fatigués, et les spectateurs aussi, à force d'entendre crier au miracle et de ne rien voir venir.

Par-dessus le mur, film de Jean-Paul Le Chanois, avec Sylvia Monfort, François Guérin, Pierre Larquey, Jacques Mauclair, Christian Fourcade, Louis Velle. — Le populisme gentillet de Le Chanois a au moins le mérite de ne pas chercher à faire illusion.

Le Puits aux trois vérités, film de François Villiers, avec Michèle Morgan, Jean-Claude Brialy, Catherine Spaak. — Il est dommage de voir Villiers s'enfoncer dans l'eau stagnante de ce puits d'où la seule vérité qui surgisse est celle, au second degré, de son incapacité.

9 FILMS AMERICAINS

The Bat (*Le Masque*), film de Crane Wilbur, avec Vincent Price, Agnes Moorehead, John Sutton. — Du sous-Agatha Christie, relevé — si l'on peut dire — de quelques notes d'épouvante d'un tout aussi bas niveau. Pas le moindre humour, même involontaire.

The Big Gamble (*Le Grand Risque*), film en scope et en couleurs de Richard Fleischer, avec Stephen Boyd, Juliette Greco, David Wayne. — En fait de risque, Zanuck s'est borné à renvoyer Juliette au pays des grosses bêtes, accompagnée d'un Fleischer, docile comme un premier ministre, chargé de mettre sur bobines un scénario tous terrains.

Blueprint for Robbery (*Hold up au quart de seconde*), film de Jerry Hopper, avec Jay Barney, Pat O'Malley, Robert Gist, Romo Vincent, Marion Ross. — Le film ne renouvelle guère le thème toujours intéressant du hold up réussi en vain. Un peu d'habileté, bien peu de talent.

Cinderfella (*Cendrillon aux grands pieds*). — Voir note de François Mars, dans notre prochain numéro.

The Guns of Navarone (*Les Canons de Navarone*), film en scope et en couleurs de J. Lee Thompson, avec Gregory Peck, David Niven, Anthony Quinn, Stanley Baker, Anthony Quayle, James Darren, Gia Scala, Irène Papas, James Robertson Justice. — Le film est réalisé suivant les mêmes canons que *Le Pont sur la rivière Kwaï*, mais avec une roublardise qui ne cherche même pas à sauver les transparences.

The Naked Edge (*La Lame nue*), film de Michael Anderson, avec Gary Gooper, Deborah Kerr, Eric Portmann, Diane Cilento, Peter Cushing, Michael Wilding. — Que cette consternante et prétentieuse sous-imitation d'Hitchcock nous serve au moins de prétexte pour rendre un dernier hommage au cher Gary Cooper.

Romanoff and Juliet (*Romanoff et Juliette*), film en couleurs de Peter Ustinov, avec Peter Ustinov, Sandra Dee, John Gavin. — Tout le monde ne peut pas se permettre d'être auteur, acteur, metteur en scène. Pour avoir trop ambitionné, Ustinov a tout raté.

Spartacus (*Spartacus*). — Le plus beau sujet du monde (la naissance de l'idée de liberté, les Christs de la révolution) affadi et vulgarisé par une mise en scène pesante, qui cherche systématiquement l'effet, et le loupe à chaque coup. Le générique de Saul Bass est le seul grand moment de ces trois heures.

You Can't Cheap an Honest Man (*Sans peur et sans reproche*). — A l'exception de la dernière bobine, sensiblement inférieur aux Fields que nous avons vus précédemment.

5 FILMS SOVIETIQUES

Au prix de sa vie. — Voir critique de Michel Mardore, dans ce numéro, page 50.

Les Cinq Nuits, film en couleurs de Ivan Pyriev, avec Martchenko, Oleg Strijenov. — Pyriev, auteur d'une déshonorante transposition cinématographique de *L'Idiot*, récidive avec *Les Nuits blanches*. On ne peut même pas se consoler avec la couleur qui, dans ce cas comme dans le précédent, est hideuse.

La Fille du capitaine, film en scope de Kaplounowski, avec Oleg Strijenov, Sergueï Loukianov, la Arepina. — Cf. notre numéro 96.

Serioja, film de Gueorgui Daniela et Igor Talankine, avec I. Skobsteva, Serge Bondartchouk. — Dans le genre tam-tam sentimental, le cinéma soviétique n'a jamais fait pire. En ce sens, le film est un document. Sentiments paternels, maternels, filiaux, patriotiques sont exploités au-delà de toute impudeur par une caméra qui ne cesse de faire des grâces que pour figer en gros plans des visages pensifs, torturés ou larmoyants. Les derniers plans du malheureux gosse, au visage littéralement enduit de glycérine, sont un sommet.

La Khovantchina, film en couleurs de Vera Stroïeva, avec Mark Reisen, Alexei Krivtchenia, Anton Grigoriev, Vladimir Petrov, Evgueni Kibkalo, Kira Leonova et l'orchestre de Evgueni Svetlanov. — Ballet filmé.

4 FILMS ITALIENS

Apocalisse sul Fiume Giallo (*Le Dernier Train de Shangaï*), film en scope et en couleurs de Renzo Merusi, avec Anita Eckberg, Georges Marchal, Franca Bettoja, Jose Jaspe, Wang Ye. — Chinois en 1950, nationalistes et communistes qu'un Américain fera se tenir tranquilles. Les Italiens devraient s'en tenir aux peuplades proto-historiques : à en juger par ce film, les affrontements contemporains ne les inspirent guère.

Il conquistatore di Maracaibo (*Les Boucaniers des Caraïbes*), film en scope et en couleurs de Gene Martin, avec Jany Clair, Hans von Borsaby, Brigitte Corey, Helga Line. — Les Caraïbo-Hispaniques ont davantage inspiré les Italiens que les autres ethnies dont ils nous offrent, ce mois, les péripéties. Cela nous vaut quelques moments passables.

I Mongoli (*Les Mongols*), film en scope et en couleurs d'André de Toth, avec Jack Palance, Anita Ekberg, Franco Silva, Roddano Lupi, Pierre Cressoy, Antonella Lualdi. — Ce film nous offre la particularité d'une première heure archi-nulle et d'une belle bataille finale. Freda est passé par là.

L'ultimo dei Vichinghi (*Le Dernier des Vikings*), film en scope et en couleurs de Giacomo Gentilomo, avec Cameron Mitchell, Edmund Purdom, Isabelle Corey, Hélène Rémy, Andrea Cecchi. — Les connaisseurs eux-mêmes reconnaissent que le film est bien, tout entier, de Gentilomo. Nous ne saurions être plus sévères.

2 FILMS ANGLAIS

The Shadow of the Cat (*Le Spectre du chat*), film de John Gilling, avec André Morell, Barbara Shelley, Freda Jackson. — Ce film, d'un spécialiste du genre, au moins n'ennuie pas. Nous saluerons au passage la trouvaille qui consiste à nous faire regarder par les yeux du chat. Evidemment, c'est un peu gros, mais c'est amusant et ce n'est pas tous les jours qu'on s'amuse au cinéma anglais.

Two-Way Stretch (*Le Paradis des monte-en-l'air*), film de Robert Day, avec Peter Sellers, Wilfrid Hyde White, David Lodge, Bernard Cribbins, Maurice Denham, Irène Hendi, Liz Frazer, George Woodbridge. — Poursuit, sans jamais s'en écarter, la voie à sens unique et en rase-mottes de la comédie policière britannique.

1 FILM ESPAGNOL

Escucha mi cancion (*Ecoute ma chanson*), film en couleurs de Antonio del Amo, avec Joselito, Liz Marquez. — Espagnolade josélitique de série.

1 FILM JAPONAIS

L'Attaque des soucoupes volantes, film de Teruo Ishui, avec Ken Utsui. Science-fiction particulièrement infantile.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 0,25 NF de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Clubs : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : **7890-76 PARIS**

●

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1961

PRÉSENCE DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA

Directeur
Jean CURTELIN

Rédacteur en Chef
Michel MOURLET

Prix du numéro : 4 NF (étranger : 4,50 NF)

N° 9
NOVEMBRE 1961

VITTORIO COTTAFAVI

ABONNEMENTS

	6 numéros	12 numéros
France - Union Française	**23** NF	**45** NF
Etranger	**27** NF	**51** NF

Adresser lettres, chèque ou mandat à

PRÉSENCE DU CINÉMA
25, passage des Princes — PARIS-2e
C.C.P. Paris 11056-71